Lit.art. o. ~~III~~ 35. H. K.
1.ª

Handwörterbuch

über

die schönen Künste.

Ersten Bandes erster Theil.

A – D

Kurzgefaſstes

Handwörterbuch

über

die ſchönen Künſte.

Von

einer Geſellſchaft von Gelehrten.

Erſter Band.

Leipzig,
bei Voſs und Compagnie.
1794.

Staatliche
Bibliothek
Bamberg

Seiner Excellenz

dem

Hochwohlgebohrnen Herrn,

Herrn

Friedrich Ludwig Wurmb,

Erb - Lehn- und Gerichtsherrn auf Grofsen-Furra,

Sr. Churfürstl. Durchl. zu Sachsen hochbetrautem Conferenz - Minister, wirklichem geheimen Rathe, Director der Landes - Oekonomie - Manufactur - und Commercien - Deputation, des hohen Kaiserl. St. Joseph - Ordens Commandeur und Burgmann zu Friedberg etc.

Dem

Hochwohlgebohrnen Herrn,

Herrn

Heinrich Ferdinand von Zedtwitz,

Erb-Lehn-und Gerichtsherrn auf Auerstädt,

Sr. Churfürstl. Durchl. zu Sachsen hochverordnetem Präsidenten des Ober-Consistoriums zu Dresden etc.

in Unterthänigkeit

gewidmet

von

dem Herausgeber.

V o r b e r i c h t.

Die Verfaſſer dieſes Wörterbuches hatten weder, noch konnten ſie bei dem verhältniſsmäſsig engen Raume, den ſie ſich ſelbſt beſtimmten, die Abſicht haben, ein Werk zu liefern, welches mit der Sulzeriſchen Theorie in Parallele gezogen werden könnte; noch weniger konnt' es ihre Abſicht ſein, durch Herausgabe ihrer Theorie die oben erwähnte überflüſsig oder auch nur entbehrlich zu machen, ein Unternehmen, welches ihnen auch bei einem weitern Plane im höchſten Grade miſslungen wäre, da jenes viel umfaſſende Werk, bei allen ſeinen anerkannten Schwächen und Mängeln, ſchon urſprünglich unleugbare groſse Verdienſte hatte, und nun noch durch die erſtaunenswürdige Gelehrſamkeit, die feinen, tiefdurchdachten Zuſätze und Erinnerungen des Herrn Hauptmann von Blankenburg einen unſchätzbaren, unvergänglichen Werth erhalten hat, und dadurch für jeden Gelehrten ein unentbehrliches Buch geworden iſt.

Ob ſie nun gleich von jeder, die Sulzeriſche Theorie herabwürdigenden Idee auf der ei-

nen Seite sehr weit entfernt sind, so tragen sie doch auf der andern kein Bedenken, laut zu bekennen, daſs nach Maaſsgabe der seitdem in der Philosophie der Künste gemachten Fortschritte vieles besser, bestimmter und tiefer eindringend zu sagen sei, oder daſs sich, da Schriften der Art denn doch nur für diejenigen bestimmt sind, die schon einige Bildung haben, doch wenigstens eine gröſsere Gedrungenheit und zweckmäſsigere Kürze beobachten lasse.

Es ist ferner nicht zu leugnen, daſs viele Artikel, die für den Liebhaber der Künste jetzt vielleicht mehr Interesse haben, als ehedem, in der Sulzerischen Theorie fehlen, daſs wiederum andere in ihr stehen, für welche sich vielleicht nur Wenige interessieren, unter deren Anzahl die Verfasser dieses Wörterbuches alle diejenigen zählten, welche die Beredsamkeit betreffen, noch abgerechnet, daſs die Beredsamkeit nicht in dem hohen Sinne schöne Kunst ist, in welchem z. B. der Dichtkunst und der Mahlerei dieser Name zukommt. Die schöne Gartenkunst, eine für das stille Glück der Menschheit so wohlthätige, und dem Anschein nach die Lieblings-Kunst unseres Zeitalters, welche dem Britten ihre Geburt,

und

und dem Franzosen und Deutschen ihre Erziehung verdankt, ist in der Sulzerischen Theorie nur wenig bearbeitet worden, und der Liebhaber dieser Kunst, oder der Künstler selbst findet daher in derselben wenig Befriedigung.

Die musikalischen Artikel sind in der Sulzerischen Theorie von einem Eingeweihten in der Musik, sind oft mathematisch-tief und für den gelehrten Theoretiker gearbeitet, aber der Liebhaber der Kunst weiss mit aller dieser Gelehrsamkeit und Gründlichkeit oft nichts zu machen, und findet dafür über eine unzählliche Menge von Kunstwörtern keine Aufklärung. Als Sulzer schrieb, war die Declamation, welche wenigstens so grosse Wirkungen hervor bringt, als die Musik, wenn sie von einem Meister ausgeübet wird, noch wenig oder gar nicht bearbeitet. Seitdem sind mehrere zum Theil gute Werke darüber erschienen, seitdem ist Herr Magister Schocher bemüht gewesen, zur sichern Ausübung dieser schweren Kunst, durch die Erfindung einer Tonleiter für die Sprechstimme, die er seinen Freunden mit grosser Bereitwilligkeit mündlich mittheilt, den Grund zu legen.

Diefe Gründe waren es, vorzüglich aber der Grund des für Manchen, bei aller verhältnifsmäfsig grofsen Wohlfeilheit der Sulzerifchen Theorie, fehr fchweren Ankaufs, welche die Verfaffer zur Herausgabe einer Theorie der fchönen Künfte beftimmten, die fowohl für den, der nicht viel an Werke der Art verwenden kann, leicht anzufchaffen, als auch zugleich bequem auf Reifen zu gebrauchen fei. Sie bitten daher bei Beurtheilung diefes Werkes den Umftand der Wohlfeilheit und — wird es anders in vier Theilen gebunden — des bequemen Gebrauches nicht aus der Acht zu laffen.

Nach diefer Angabe des Planes, den fich die Verfaffer entwarfen, wird es nöthig fein, die Art und Weife anzugeben, nach welcher jeder von ihnen, hoffentlich unbefchadet des allgemeinen Planes, handelte.

Der Herr Profeffor Heydenreich, als Verfaffer der die allgemeine philofophifche Theorie betreffenden Artikel, hat fich über diefelben gegen mich folgendermafsen erklärt:

„Die Hauptgrundfätze der allgemeinen The-
„orie des Schönen der Kunft in einzelnen, alpha-
„betifch geordneten, und zwar möglichft kurzen

„Ar

„Artikeln darzuſtellen, iſt eine Aufgabe, deren „Schwerheit nur demjenigen ganz einleuchtet, „der mit der Wiſſenſchaft hinlänglich vertraut iſt. „Alle Theile jener Philoſophie ſtehen in ſo inni„ger Verknüpfung, daſs in jedem einzelnen Ar„tikel, ihn für ſich allein genommen, Dunkel„heit herrſchen muſs, und nur der Inbegrif aller, „in Beziehung auf einander gefaſst, vollkommen „deutlich ſein kann. Dann erfordert vielleicht „kein Theil der Philoſophie, um ganz verſtanden „zu werden, eine ſo umſtändliche detaillierte Be„handlung, als gerade dieſer. Ich glaube alſo „berechtiget zu ſein, die von mir herrührenden „Artikel nicht einzeln, ſondern in ihrer Verbin„dung zu einem Ganzen, beurtheilt zu wünſchen, „und zugleich von jedem Kunſtrichter zu erwar„ten, daſs er bei ſeiner Entſcheidung über Werth „und Unwerth die Grenzen eines Werkes nicht „vergeſſe, welches für die Bedürfniſſe derer vor„züglich beſtimmt iſt, welche ſich gröſsere Wer„ke nicht anſchaffen, oder unter gewiſſen Um„ſtänden nicht mit Bequemlichkeit gebrauchen „können. Beſonders in Beziehung auf dieſe erſte „Lieferung bin ich ſehr intereſſiert dabei, daſs „man dieſe Geſichtspuncte bei der Beurtheilung „nicht verliere, indem dieſelbe keinen einzigen

„mei-

„meiner Hauptartikel enthält, welche ſämmtlich „erſt unter den folgenden Buchſtaben ihre Stelle fin„den werden. Wenn ſich alſo in den Artikeln Alle„gorie, Anmuth, Begeiſterung, Bered„ſamkeit, Bildlich, Charakter, Charak„ter eines Menſchen, Dichten, Dicht„kunſt hie und da etwas dunkle Stellen finden, „ſo bitt' ich, mir vor der Hand auf das Wort zu „glauben, daſs die folgenden Artikel, die mir „dabei vorſchwebten, ſie hinlänglich aufklären „werden. Was die Dichtkunſt anbetrifft, ſo „haben ſich meine Begriffe vom dichteriſchen „Schönen ſeit der Erſcheinung meiner Aeſthe„tik etwas geändert; allein meine Claſſificati„on der Dichtungsarten finde ich noch „eben ſo zweckmäſsig als ſonſt, und habe ſie in „dieſem Werke unverändert beibehalten."

Ueber die Artikel, welche die Declamation und Schauſpielkunſt betreffen, iſt nichts zu erinnern, als daſs ihr Verfaſſer, der Herr Doctor Löbel, dem Plane des Ganzen gemäſs, alle für dieſe Kunſt wichtigen Puncte nach ſeiner eigenen Theorie und den beſsten hierüber erſchienenen Schriften, auch in den folgenden Thei-

Theilen so vollständig, bestimmt und kurz als möglich darstellen wird.

Die Theorie der Musik, die sich bis in die Tiefen der Mathematik verliert, läſst sich in einem Werke der Art unmöglich ausführlich abhandeln; aber es kommen in derselben eine ungeheure Anzahl von Kunstwörtern vor, deren Erklärung man nur in Büchern findet, die vielleicht Künstler selbst nur selten besitzen; eine kurze und bestimmte Erläuterung der allermeisten von ihnen, muſs daher dem Liebhaber dieser Kunst nicht unwillkommen sein. Herr Baumbach übernahm diese Arbeit, und suchte zugleich nicht nur die Resultate aus Forkel, Sulzer, Marburg, Rousseau, dem *Essai sur la Musique* u. a. m. in so fern sie auf die Geschichte und Theorie der Musik, auf die Wirkung und Verhältnisse der Instrumente, Beziehung haben, kurz und gedrängt darzustellen, sondern benutzte auch seine eigenen praktischen Kenntnisse, und die Erfahrung seiner Reisen zu philosophischen Winken über die Kunst. Jedoch war, der Natur der Sache nach, sein Augenmerk mehr auf Vollständigkeit als auf Ausführlichkeit gerichtet, besonders was die theoretischen

tischen Artikel anlangt. Daſs er die Muſik der Griechen, einer ſo intereſſanten Nation, mit aufnahm, wird ihm hoffentlich Mancher Dank wiſſen.

Was die Baukunſt anlangt, ſo ſind nur diejenigen Artikel in dieſem Wörterbuche aufgenommen worden, die entweder die philoſophiſche Theorie der Kunſt, ſolche Gegenſtände, deren Zweck Verſchönerung ihrer Werke iſt, oder Kunſtwörter betreffen, die im gemeinen Leben bisweilen vorkommen. Die beiden wichtigen, in dieſer erſten Lieferung enthaltenen Artikel Bogenſtellung und Capitäl ſind von dem gelehrten und geſchmackvollen Verfaſſer der Encyklopädie der bürgerlichen Baukunſt, dem Herrn Doctor Stieglitz, der auch für die folgenden Theile die wichtigſten Aufſätze zu liefern die Gefälligkeit haben wird. Die übrigen Artikel ſind nach Anleitung der erwähnten Encyklopädie und der Sulzeriſchen Aufſätze.

Die die Kritik der alten Claſſiker betreffenden mit Bl. bezeichneten Artikel haben den durch ſeine Schrift über die Medea des Euripides vortheilhaft bekannten Herrn Doctor Blümner

ner zum Verfasser, der dieses Fach für die Folge gröſstentheils übernommen hat, zu welchem jedoch der Verfasser der mit Beifall aufgenommenen Abhandlung über das Satyrische Schauspiel der Griechen, der Herr M. Eichstädt, Beiträge liefern wird.

Nun sei es dem Herausgeber auch erlaubt, einige Worte über das zu sagen, was er an diesem Buche gethan hat. Obgleich alle mit G. bezeichneten, verschiedene Fächer angehenden Artikel von ihm sind, so hält er sich doch nur bei denjenigen auf, welche die bildenden Künste und die schöne Gartenkunst betreffen.

Er setzte sich bei der Verfassung der erstern nichts Geringeres vor, als so viel ihm nur immer möglich war, erstlich dem Künstler von den die Kunst betreffenden Dingen in der Kürze genau anzugeben, worauf es hauptsächlich bei diesem Gegenstand ankomme, ihm einige wenige Grundsätze vorzulegen, welche ihm entweder den rechten Gesichtspunct zeigen, oder doch wenigstens Gelegenheit geben sollten, ihn zu finden — Grundsätze also, bei deren Befolgung er der Erreichung seines Zweckes sicher sein könnte:

zwei-

zweitens, dem Liebhaber der Künſte von allem, was die Kunſt betrifft, eine anſchauliche Idee zu geben. Sollt' er ſo glücklich geweſen ſein, ſeinen Zweck nicht ganz verfehlet zu haben, ſo iſt er weit davon entfernt, ſich dieſes Verdienſt allein zuzurechnen, ſondern bekennet vielmehr, daſs er Mengs, Hagedorn, de Piles, Laugier, Webb, Sulzer, Watelet, Levesque, Robin u. a. vorzüglich aber ſeinem nun verſtorbenen, unglücklichen Lehrer in der Mahlerei, Herrn Schneider — einem Manne, der bei groſsen Talenten und Kunſtkenntniſſen unbekannt in Budiſſin darbte — ſehr vieles ſchuldig iſt. Findet man eins und das andere Gute oder Neue in dieſen Aufſätzen, findet man bisweilen etwas dem Gegenſtande angemeſſener als im Sulzer, ſo verdanket es der Leſer den angeführten Schriftſtellern, und dem Umſtande, daſs der Verfaſſer ſchon in ſeiner frühen Jugend über das Weſen der Kunſt den Unterricht eines Künſtlers genoſs, der ſich in Italien ausgebildet hatte, dem Umſtande, daſs er durch Ausübung der Kunſt ſein Auge und ſeinen Geſchmack ſchon früh zu bilden ſich bemühte, daſs ihm alſo auch die Behandlung und die Werkzeuge der bildenden Künſte nicht ganz unbekannt waren.

Die

Die Geschichte der Bildnerei unter den Völkern des Alterthums, die wie die Geschichte jeder Kunst mit in dem Plane dieses Werkes lag, deren wichtigste Momente sich auf einem kleinen Raume darstellen lassen, unter welche die der Dichtkunst durchaus nicht zu gehören scheint, ist ein treuer Auszug aus Winkelmann, mit Einwebung einiger Bemerkungen von Levesque; das chronologische Verzeichniss der vorzüglichsten Bildner der Griechen — die mühsamste, undankbarste Arbeit des Herausgebers — gründet sich auf eigene Prüfung des Pausanias und Plinius, da er bei Winkelmann und Levesque einige Unrichtigkeiten und Irrthümer noch zeitig genug entdeckte. Das Verzeichniss der Bildner der Neuern ist aus Watelets Wörterbuche ausgezogen.

Den Grundsätzen der schönen, oder der sogenannten Englischen Gartenkunst alles das Schwankende zu benehmen, worüber so oft geklaget wird, wäre für den Herausgeber ein zu stolzes Unternehmen gewesen: er wird sich daher glücklich schätzen, wenn seine Auffätze, bei denen ihn Hirschfeld, De Lille, Watelet,

Marnezia, Cerutti leiteten, und in der Folge Ramdohr und Andere leiten werden, nur einen kleinen Beitrag zu diesem grossen Vorhaben geben. Ueberhaupt bittet er jeden Beurtheiler dieses Buches, die Grenzen von drei, viertehalb Alphabet und den vorzüglichsten Zweck dieses Buches auch in Rücksicht dieser letzterwähnten Aufsätze nicht aus der Acht zu lassen.

In der Michaelismesse 1794.

Johann Gottfried Grohmann,
Privatlehrer der schönen Künste
zu Leipzig.

Hand-

Kurzgefaſstes
Handwörterbuch
für die
geſammten ſchönen Künſte.

A.

A.

(*Muſik.*)

Siehe den Artikel Tongeſchlecht.

Abacus.

(*Baukunſt.*)

Die viereckige Platte, oder der Deckel auf dem Capitäl einer jeden Säule. Bei Toscaniſchen und Doriſchen Säulen bildet dieſe Platte ein vollkommenes Viereck, bei Joniſchen, Korinthiſchen und Römiſchen aber ſind alle vier Seiten derſelben eingebogen, und haben gewöhnlich abgeſtumpfte Ecken, die man Hörner nennt.

Als man ſich anfänglich der Pfeiler und Säulen bloſs zur Unterſtützung eines Gebäudes bediente, hatten ſie gar keine Capitäle, ſondern wurden nur mit einer viereckigen Platte bedeckt. Als man aber anfing, dieſe Pfeiler und Säulen als der Verzierung und Schönheit fähige Gegenſtände zu betrachten, gab man den verſchiedenen Ordnungen derſelben ihre verſchiedenen ſchönen Capitäle. Siehe Capitäl und Säule. *G.*

Abdruck.

(*Zeichnende Künſte.*)

Jedes Product der Kunſt, das durch Aufdrucken eines weichen Körpers auf einen harten, die in oder auf demſelben befindliche Form entweder im Relief, oder vermittelſt

in die Einſchnitte des harten Körpers gebrachter Farbe angenommen hat. Man bedienet ſich dieſes Wortes daher von Werken der Kupferſtecher- Stein- und Holzſchneide-Kunſt.

Die Kunſt, Formen und Bilder durch Abdrücke gravierter Platten zu vervielfältigen, iſt nach der Buchdruckerkunſt für die Fortſchritte des Geſchmacks, der Künſte und Wiſſenſchaften die nützlichſte; denn ein Schriftſteller würde uns von unzähligen Gegenſtänden des Geſchmacks, der Künſte und Wiſſenſchaften nur ſehr dunkle Ideen geben können, wenn er die Schilderungen derſelben nicht mit Abdrücken ihrer Form begleiten könnte. Die herrlichſten Werke der bildenden Künſte würden nur für ſehr wenige Menſchen vorhanden ſein, wenn nicht Abdrücke den Genuſs derſelben vervielfältigten.

Die Güte der Abdrücke hängt von der fleiſsigen und geſchickten Behandlung des Druckers ab; ſie können daher von einer und derſelben Platte von verſchiedenem Werthe ſein. Aber auch auſſerdem werden die ſpätern immer den frühern nachſtehen. Denn ſowohl durch das Aufreiben der Farbe, als auch durch die Preſſe verlieren ſich die feinern Arbeiten, und die Harmonie, die Haltung des darauf gravierten Gemähldes vermindert ſich.

Die Zahl der guten von einer Platte abzuziehenden Abdrücke läſst ſich nicht beſtimmen, weil dieſe von der Behandlung des Druckers, von der Güte des Kupfers, von der Art der Gravur, von der Natur des gravierten Gegenſtandes, und der gröſsern oder geringern Feinheit des Originals abhängt. Eine geſtochene Platte giebt im Allgemeinen mehr gute Abdrücke als eine radierte, und dieſe wiederum mehr, als eine in getuſchter Manier. Was aber der Künſtler an der Zahl der Abdrücke verliert, gewinnt er an der Zeit, die er auf dieſe verſchiedenen Platten zu wenden hat.

Abdrücke von geſchnittenen Steinen werden insgemein von feinem Siegellack oder Schwefel gemacht. Eben dieſe Abdrücke in Glas werden Paſten genennt. *G.*

Abenteuerlich.

(*Dichtkunſt und bildende Künſte.*)

Man bedient ſich in Beurtheilung von Werken der ſchönen Kunſt des Beiworts Abenteuerlich ſowohl in Beziehung auf Stoff, als in Beziehung auf Anordnung und Bezeichnung.

Abenteuerliche Stoffe ſind Perſonen, Handlungen, Begebenheiten, welche unmöglich in der wirklichen Welt,

nur

nur in der Phantafie des Menfchen, welcher das Wunderbare bis zum Widerfinnigen begünftigt, ihren Urfprung und ihren Sitz haben. Wenn auch ein Werk über einen abenteuerlichen Stoff den Gefetzen der wirklichen Möglichkeit widerfpricht, fo mufs doch in demfelben die Einbildungskraft des Urhebers eine gewiffe Einheit und Confequenz beobachten; die Wunderwelt, in welche er uns führt, mufs fich im Allgemeinen in Rückficht des ihr eignen Charakters des Wunderbaren gleich bleiben.

Abenteuerliche Stoffe müffen im Ganzen allezeit das Gefühl des Komifchen erregen; allein die Ausführung derfelben kann beinahe alle mannigfaltige Leidenfchaften und Gefühle abwechfeln laffen.

In Rückficht der Anordnung und Bezeichnung drückt das Beiwort Abenteuerlich einen Fehler aus: eine abenteuerliche Compofition heifst in der bildenden Kunft eine fo gefetz- und zwecklofe Compofition ohne Einheit, Harmonie und Proportion, dafs man darüber zu demfelben komifchen Gefühle geftimmet wird, welches abenteuerliche Stoffe erregen. So kann ein hiftorifches Stück, ohne alles Wunderbare, abenteuerlich angeordnet fein. In Rückficht dichterifcher Bezeichnung drückt man durch das Beiwort des Abenteuerlichen gewiffe unnatürliche Ueberfpannungen, Disharmonieen und Widerfprüche im figürlichen und befonders im vergleichenden Style aus. Shakespear ift uns oft in feinen Bildern und Gleichniffen wahrhaft abenteuerlich. *H.*

Abgufs.

(Bildende Künfte.)

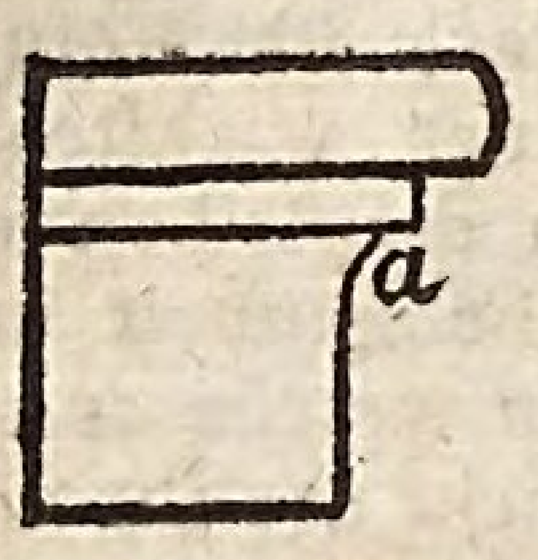
Vervielfältigung eines Kunftwerkes in Relief oder Boffe, durch Aufgiefsung einer flüfsigen und hernach fich verhärtenden Materie. Man macht diefe Abgüfse in Gips, Blei, Schwefel und Wachs.

Das Original wird mit einer der angeführten Materien übergoffen, wodurch man das erhält, was man die Forme nennt. Abgüfse aus diefer Forme ftellen das Original vollkommen dar.

Vermittelft diefer Abgüfse kann der Künftler auf feiner Arbeitsftube die beften Werke von Griechenland und Rom ftudieren, und fich alle die Vortheile verfchaffen, die man ohne diefelben nur in Italien geniefsen könnte. Nur die Lippertfche Daktyliothek darf erwähnt werden, um von der Vortreflichkeit diefer Erfindung überzeugt zu fein. *G.*

Ablauf.

(*Baukunſt.*)



Ein Cirkelſtück (a), welches zwei gerade Glieder, deren oberes über das untere hervor ragt, mit einander verbindet. Stehet daſſelbe Stück umgekehrt, ſo heiſst dieſelbe Cirkelbiegung der Anlauf.

Durch dieſen Ablauf oder Anlauf bewerkſtelliget man die Vereinigung zweier Glieder, und macht aus ihnen ein Ganzes. Man darf ſie daher nur bei ſolchen Gliedern oder Theilen eines Gebälkes anbringen, die in genauer Verbindung mit einander ſtehen, und es iſt falſch, wenn man den Unterbalken gegen den Fries anlaufen, und den Kranz gegen den Fries ablaufen läſst. *G.*

Abzug.

(*Muſik.*)

Bezieht ſich auf den Vortrag der Vorſchläge vor Hauptnoten, da jene nämlich ſtärker als dieſe angeſchlagen werden, hingegen die Hauptnote oder der Hauptton nur ſchwach oder gleichſam unvermerkt abgezogen wird. Bei der getheilten Meinung über die Anwendung dieſes Abzugs auf jeden Fall, iſt die von Bach und Marburg die überwiegendeſte, da ſie der Natur und dem eigentlichen Zwecke der Vorſchläge am meiſten entſpricht. (S. Vorſchlag.) *B.*

Academie.

(*Zeichnende Künſte.*)

Eine Academie iſt in der Sprache der Künſtler die Zeichnung oder Mahlerei nach einer lebendigen, gemahlten oder modelierten Figur, in der Abſicht gemacht, die Formen des menſchlichen Körpers zu ſtudieren, ſich in der Nachbildung deſſelben zu üben, oder ſich auf ein noch auszuführendes Werk dadurch vorzubereiten. Man zeichnet, mahlt und modeliert Academieen.

Die Lehrer der Kunſt ſetzen einen nackten Menſchen in eine Stellung, in welcher ſich die Glieder ſeines Körpers gut, frei und ungezwungen entwickeln können, bringen das Tages- oder Lampenlicht ſo an, daſs es ihn am vortheilhafteſten beleuchtet, und die Schüler ſitzen in einem Kreiſe um ihn herum, und zeichnen die Formen, Lichter und Schatten dieſes lebendigen Modelles nach.

Die

Die Lehrer haben dabei zu beobachten, dafs fie dem Modelle eine Stellung geben, die nicht allzu fehr dem Gleichgewicht entgegen ift, und die Schüler, dafs fie fich bei der Nachbildung deffelben der föderndften Manier bedienen, welche die Kunft ihnen darbiethet, und alle Mittel ergreifen, welche fie am gefchwindeften zu ihrem Zwecke führen. Graues oder blaues Papier wird folglich für diejenigen, die einft mahlen wollen, zum Gebrauche am befsten fein, weil fchon der Grund deffelben die erften Tufchen darbiethet, die auf weiffem Papiere erft gefetzet werden müffen. Aus eben diefem Grunde ift die geriefelte oder fchraffierte Manier auf weiffes Papier nicht zu empfehlen. Die Vereinigung des Rothfteins mit fchwarzer Kreide mufs bei Academieen gleichfalls verworfen werden, weil die allzu fchreiende Verfchiedenheit der rothen und fchwarzen Farbe auf weiffen Grund vielen Fleifs und eine durchaus langfame Arbeit erfordert.

Da die Academieen eigentlich für künftige Mahlereien beftimmt find, fo wird man fich am befsten des Wifchers bedienen, welcher die Tufchen gröfser, markichter und beffer vorbereitet macht, als der Stift. Man gewöhnet fich durch den Gebrauch deffelben an den Pinfel, und lernet durch das Weifs, welches man mit ihm in ganzen, grofsen Maffen aufträgt, auf die verfchiedenen, von dem Lichte getroffenen Gegenftände einer Zufammenfetzung die hellen Farben anzubringen, deren Plätze und gröfsere oder mindere Stärke von den Gefetzen des Helldunkels beftimmt werden.

So viel von den Vorbereitungen zur Zeichnung einer Academie, und nun noch einige Worte über das Verfahren des Künftlers bei derfelben.

Er zeichne feine Formen correct, vermeide alles Trockene und Magere, führe leicht aber ohne Nachläffigkeit aus, fetze eine fcharfe Tufche, entferne fich von jeder gezierten Manier, zeichne fleifsig und pünctlich, ohne Peinlichkeit und Froft. Fehlet er in einem diefer Stücke, fo werden feine Fehler noch weit auffallender werden, wenn er die Zeichnung mit dem Pinfel ausführt. War er in der Zeichnung nachläffig und unbeftimmt, fo wird er nothwendiger Weife in der Mahlerei noch unbeftimmter fein. War er fchwerfällig, affectiert, maniriert, fo wird es feine Art zu mahlen noch mehr fein. Zeichnete er nicht fleiffig und fauber, fo wird er feine Tinten befchmuzen, und dem Colorit Glanz und Frifchheit benehmen. Grenzt im Gegentheil fein Fleifs und feine Sauberkeit an Froftigkeit, fo wird er eine geleckte Manier erhalten, welche zwar dem Auge fchmeichelt, aber das Herz nicht rührt.

Je mehr der Zeichner bei einer Academie darauf bedacht ſein wird, ſeinem Modell in ſeiner Seele eine Gemüthsbewegung unterzulegen, die mit der Stellung deſſelben übereinſtimmt, je gewiſſer wird er ſich die Fertigkeit erwerben, nie eine Figur vorzuſtellen, ohne mit der Idee beſchäftiget zu ſein, daſs ſie belebt ſei. Jede Stellung ſtehet mit einer Gemüthsbewegung oder einer Nüance derſelben in Verhältniſs, und kein Menſch, der durch den Umgang mit der ſo genannten feinen Welt nicht allzu ſehr verdorben oder maniriert worden iſt, nimmt je eine Stellung an, die nicht irgend einen Eindruck darſtellte, oder ein Zeichen ſeines geiſtigen Zuſtandes wäre. Denket der Zeichner daran nicht, zeichnet er das Modell aus derſelben Abſicht, aus welcher es geſtellet wurde, nämlich, bloſs um die Glieder deſſelben zu entwickeln, zu gruppieren, ihnen einen mahleriſchen Anblick zu geben, ſo läuft er Gefahr, ſeine Kunſt in ein Handwerk zu verwandeln; denn es kann beinahe nicht fehlen, daſs er ein ſeel- und geiſtloſes Bild zeichnet, die Fehler ſeines Modells copiert, und die unvermeidliche Erſchlaffung, den Charakter der langen Weile und der Gleichgültigkeit deſſelben ausdrückt.

Um ſich vor dieſem groſsen Fehler zu ſichern, ſetze man das Modell oft in die Stellung einer von den Antiken, und vergleiche ſodann ſeine Arbeit mit dem, was man ſeit ſo vielen Jahrhunderten einſtimmig als Meiſterſtücke pries. Durch dieſe Vergleichung wird der Künſtler bei ſeiner Arbeit in beſtändiger Aufmerkſamkeit erhalten werden, wird ſeine Fehler, und die ihnen entgegen geſetzten Schönheiten kennen lernen, und ſeinen Blick ſchärfen. Er wird bei jedem Striche, bei jedem Zuge daran erinnert werden, daſs die Kunſt ſehr wenig that, daſs ſie nicht einmahl dieſen Namen verdient, wenn ſie nichts als den Körper und ſeine Formen nachbildete, wenn ſie dieſem Körper nicht auch eine fühlende Seele gab. *G.*

Academie.

(*Muſik.*)

Academie de muſique. So nannte man ehemals in Frankreich, und ſo nennt man noch jetzt in Italien eine Geſellſchaft Tonkünſtler oder Muſikfreunde, welcher die Franzoſen nachher den Namen Concert beilegten. (Siehe Concert und Muſikaliſche Academieen.) *B.*

Academieen.

(*Zeichnende Künſte.*)

Oeffentliche Schulen der Zeichenkunſt, die man gewöhnlich Mahleracademieen nennt, ohnerachtet das eigent-

eigentliche Mahlen nicht der Gegenſtand des darin gegebenen Unterrichtes iſt. Die Lehrer derſelben, die den Titel der Profeſſoren führen, unterrichten den künftigen Mahler, Bildner und Kupferſtecher in den weſentlichſten Theilen der Kunſt; vornehmlich aber in der Zeichnung der menſchlichen Figur, welche der wichtigſte Gegenſtand aller dieſer verſchiedenen Künſtler iſt.

Ohne Kenntniſs der Knochen und Muskeln, der Bewegungen, Spannungen, Anſchwellungen derſelben, kann die menſchliche Figur nicht richtig gezeichnet, kein Ausdruck, keine Rührung der Seele dargeſtellet werden; ein Lehrer der Anatomie iſt daher für dieſe Anſtalten unentbehrlich. Aber nicht alle Theile eines und deſſelben Körpers werden in gerader Anſicht geſehen, nicht alle Figuren und Gegenſtände eines Gemähldes ſtehen in Einer Entfernung; die lineariſche und Luft-Perſpektive, vermöge welcher wir in Anſehung der Richtungen der einzelnen Theile eines Körpers und der verſchiedenen Fernen mehrerer Gegenſtände getäuſchet werden, bedarf daher wiederum eines beſondern Lehrers. Hiſtoriſche Stoffe erfordern oft nothwendig Tempel und Palläſte, Landſchaften müſſen oft mit Gebäuden verſchiedener Art verzieret werden, eine Mahleracademie muſs alſo auch einen Lehrer der Baukunſt haben.

Auſſer dieſen Haupttheilen der Zeichenkunſt, Mahlerei und Bildnerei, die auf Academieen gewöhnlich ihre beſondern Lehrer haben, giebt es noch mehrere Theile, die der Kunſt zwar eben ſo weſentlich ſind, aber theils mehr von dem Geiſte des Künſtlers, theils mehr von wiſſenſchaftlichen Kenntniſſen deſſelben abhängen, und daher entweder gar nicht gelehret, oder aus Schriften und Kupferſtichen erlernet werden können. Unter dieſe Theile der Kunſt gehören Anordnung, Gruppierung, Ausdruck der Leidenſchaften, das Uebliche der verſchiedenen Völker und Zeiten u. ſ. f. Dieſe Theile haben daher gewöhnlich keine beſondern Lehrer, würden aber unſtreitig beſſer und geſchwinder ausgeübt werden können, wenn ſich der academiſche Unterricht auch über ſie erſtreckte.

Auſſer dieſen Lehrern der verſchiedenen Theile der Kunſt, muſs eine Academie mit einem Vorrathe von Zeichenbüchern, Kupferſtichen von und nach den beſsten Meiſtern, Abgüſſen uud Abdrücken von Antiken verſehen ſein, und es wäre ſehr zu wünſchen, daſs jede auch eine Gemähldeſammlung haben könnte.

Da wir nun von den nothwendigſten Erforderniſſen einer Mahleracademie geſprochen haben, wollen wir noch

 das

das Verzeichnifs der bekannteften derfelben hinzufügen, mit welchem der Herr von Blankenburg die Sulzerifche Theorie vermehrt hat.

Die Venezianifchen Mahler errichteten fchon im Jahre 1345 eine Academie, ohne dafs fie jedoch, wie die im Jahre 1350 zu Florenz geftiftete Gefellfchaft des heiligen Lucas, diefen Namen führte. Sie ftand gleichfalls unter dem Schutze des heiligen Lucas. Zu Florenz wurde 1758 noch eine befondere Academie der Baukunft errichtet.

In Italien befinden fich noch dergleichen Academieen, zu Rom, 1593 geftiftet. Sie ging 1599 ein, und wurde zulezt 1715 wieder erneuert; zu Mayland; das Stiftungsjahr derfelben ift unbekannt, gewöhnlich wird Leonardo da Vinci, der im Jahre 1540 ftarb, für ihren Urheber ausgegeben, wahrfcheinlich aber ift fie noch früher errichtet worden. Zu Bologna, 1712 geftiftet; zu Parma, 1716 geftiftet und 1760 erneuert; zu Padua, 1710 geftiftet; die fogenannte Therefianifche Academie zu Mantua, 1769 geftiftet; zu Turin, 1777 geftiftet. Auch ift noch zu Rom die im Jahre 1666 dafelbft geftiftete Franzöfifche Mahleracademie, und unftreitig giebt es in diefem an Academieen überhaupt fo reichem Lande deren noch mehrere.

In Spanien wurde 1752 zu Madrid eine Mahleracademie geftiftet.

In Frankreich ftiftete Ludewig der XIV. die Parifer Mahleracademie im Jahre 1648 und die Academie der Baukunft 1671. Auffer diefer aber wurde von den Künftlern felbft bereits im Jahre 1391 eine Academie errichtet, fo wie eine dergleichen blofs für die Manufactur der bekannten Gobelins dafelbft befindlich ift. Zu Bordeaux wurde im Jahre 1781 eine geftiftet.

In England kam die königliche Mahleracademie erft 1768 zu Stande, die 1754 zu Edinburg in Schottland geftiftete, fcheint eingegangen zu fein.

In den Niederlanden find deren ehedeffen zu Gent, Brügge und Antwerpen gewefen, auch giebt es nach Herrn von Blankenburg zu Amfterdam noch eine Zeichenfchule; und zu Brüffel wurde ums Jahr 1770 wieder eine Mahleracademie errichtet.

Die Dänifche wurde zu Copenhagen fchon 1738 gegründet; erhielt aber erft 1754 ihre völlige Einrichtung.

In Rufsland wurde 1757 zu Petersburg eine geftiftet, und 1764 erneuert.

In Deutfchland ift die zu Nürnberg befindliche die ältefte; fie nahm 1662 den Anfang. Zu Berlin wurde die

die Academie der Künste bereits 1694 gegründet, aber erst 1699 völlig eingerichtet, und 1786 wieder hergestellt. Die zu Dresden wurde 1697 gestiftet, und 1764 mit Vermehrung der beiden Academieen zu Leipzig und Meissen erneuert. Die zu Augsburg entstand bereits 1712 und wurde 1779 erneuert. Die zu Wien gründete Joseph der Erste, und Karl der Sechste gab ihr 1726 die Vollendung. Im Jahre 1757 wurde eine zu Manheim gestiftet, und nachher nach Düsseldorf verlegt. Die zu Mainz wurde 1757, die zu Stuttgart 1761 errichtet, und 1776 mit der Karlsschule vereint. Zu München wurde 1770 eine gestiftet, und die zu Cassel befindliche 1775 gegründet. Zeichenschulen sind zu Weimar, Frankfurt am Main, Lüttich, Hanau, u. a. O. m. *G.*

Accent.

(*Musik.*)

Ist in der allgemeinsten Bedeutung jede Modification der Stimme, oder jede Hebung und Senkung derselben, bei den Sylben oder Wörtern, aus welchen die Rede besteht. Gewöhnlich unterscheidet man den grammatischen, den logischen und den rednerischen oder pathetischen, und ihre Bedeutung auf Musik angewandt, ist folgende: Der grammatische Accent schränkt sich blos darauf ein, dass gewisse Accorde, und beim Gesange die kurzen und langen Sylben auf die ihnen den Regeln nach zukommende Taktzeit gelegt werden. Der logische Accent bezieht sich auf Einschnitte, Cäsuren, überhaupt auf die Richtigkeit des Rhythmus. So wird ein Satz, in welchem der Rhythmus falsch und ungleich ist, ein mittelmäsig geübtes Ohr nicht allein unbefriedigt lassen, sondern den nemlichen widrigen Eindruck auf selbiges machen, wie ein logischer Satz ohne richtige Prämissen, oder mit einer falschen Schlussfolge auf die Vernunft. Der rednerische oder pathetische Accent bezieht sich auf den Vortrag, und hat bei weitem nicht solche bestimmte Regeln, wie jene. Die Kenntniss desselben setzt ausser einer richtigen Beurtheilung des zu behandelnden Gegenstandes, Geschmack und aesthetische Begeisterung, und folglich ein Feld voraus, das noch ausserhalb der Grenzen der Systeme und Regeln liegt. Doch lassen sich gewisse auf Erfahrung gegründete Winke geben, und schon wäre vieles bei der Vergleichung des musikalisch-pathetischen Accents mit der Scansion der Verse festzusetzen. Was hier widrig und schulmäsig klingt, ist es

dort nicht weniger. Vergreiffung des Accents kann einen edeln Gesang trivial, einen charakteristischen unkenntlich machen. *B.*

Accent.

(*Declamation.*)

Die Auszeichnung einer Sylbe oder eines Worts, vor den übrigen Sylben oder Wörtern, vermittelst eines längern Verweilens der Stimme, wenn die Auszeichnung auf einen Vocal, und vermittelst eines stärkern Drucks, wenn sie auf einen Consonanten fällt. Vermöge dieser Auszeichnung ist der Accent das Band, welches Sylben zu Wörtern, und mehrere Worte zu einem Satze verbindet; in dem ersten Falle heisst er der Wortaccent, oder der grammatische, in dem zweiten der oratorische oder der Redeaccent. Jener wird mit Unrecht in die Theorie der Declamation gezogen, da er ganz zur Pronunciation gehört, wiefern er in den mehrsylbigen Wörtern (in welchen allein er Platz greift) durch das Gesetz unsrer Sprache, die bedeutendere Sylbe vor der unbedeutendern auszuzeichnen, unabänderlich bestimmt ist; während die mehrsylbigen Wörter, erst durch ihre Stellung nebeneinander, einen Redeaccent bekommen, welcher von der Declamation abhängt, und am besten Emphase (S. Emphase) genennt wird, um ihn sogleich von dem Wortaccent zu unterscheiden, und aller Verwirrung der Begriffe vorzubeugen.

Der Redeaccent hingegen, oder die Emphase, — welche, höchst seltne Ekstasen der Leidenschaft ausgenommen, den grammatischen Accent nie verändert, sondern ihn blos verstärken hilft — ist einer der wichtigsten Puncte des mündlichen Vortrags, da der richtige Gebrauch derselben von dem gröſsten Einflusse auf die Deutlichkeit desselben ist, weil sie in jeder Rede die Hauptideen heraushebt, und die andern in Schatten stellt, und so den Rang, den die Ideen jedesmal in der Seele behaupten, genau bezeichnet. Die Hauptideen einer Rede sind entweder für den Verstand oder für das Herz besonders wichtig; und in dieser Rücksicht kann man, wenn man will, den oratorischen Accent wieder in den logischen und pathetischen abtheilen; jedoch darf man alsdann nicht vergessen, daſs diese beiden Gattungen blos Unterabtheilungen der Emphasis sind.

Wie verschieden der Sinn einer und derselben Rede, durch die verschiedene Stellung der Emphasis werden könne,

könne, ist eine Sache, die keiner weitläuftigen Ausführung bedarf. Daher muſs man sich des Sinnes der Rede vollkommen bemeistert haben, und über die gröſsere oder kleinere Wichtigkeit der in derselben enthaltenen Ideen vollkommen einig sein, ehe man die Emphase – welche, wenn es der Sinn verlangt, auf jedem, auch dem sonst unbedeutendsten, Redetheile stehen kann — richtig zu setzen im Stande ist. Dieses ist aber auch alles, was dazu erfordert wird; und — die einzige Bemerkung ausgenommen: daſs die verschiedenen Emphasen, welche in einer Periode vorkommen, in Rücksicht auf ihre gröſsere oder kleinere Wichtigkeit, auch in ein gewisses Verhältniſs unter sich gesetzt werden müssen — würde es überflüſsig sein, etwas weiter hinzuzusetzen, wenn nicht Selbstsucht, Affectation und Gewohnheit bei dem Gebrauch der Emphase vorzüglich zwei Fehler veranlaſst hätten, gegen welche man um so mehr auf seiner Huth zu sein hat, je häuffiger sie angetroffen werden.

Man pflegt nehmlich häuffig in einem Gliede mit einer einzigen Hauptidee mehrere Emphasen herrschen zu lassen; ein Verfahren, welches, im Allgemeinen, ganz dem Genius unsrer Sprache entgegen ist, vermöge dessen in einem jedem Gliede nur die Hauptidee (welche gewöhnlich, obwohl nicht immer, nur eine einzige ist) ausgehoben wird, und nur dann richtig und natürlich ist, wenn die besondre Beschaffenheit einer Rede erfordert, dem Zuhörer jedes Wort, so zu sagen, zuzuzählen. Eben so häuffig giebt man, mit dem einfachen Nachdrucke der Emphase nicht zufrieden, dem Nachdrucke derselben noch einen neuen Nachdruck, indem man die Emphase mit einem zu starken, gegen den Ton des Ganzen zu stark abstechenden Tone bezeichnet, welches besonders selbstsüchtigen Menschen eigen, und für ein zartes Ohr höchst beleidigend ist. Ja beide Fehler werden nicht selten zusammen gefunden.

Ueber die Rolle, welche die Emphase in der Declamation der Verse spielt, sehe man den Artikel: Verse nach. *L.*

Acciacatura.

(*Musik.*)

Siehe den Artikel Zusammenschlag.

Accolade.

(*Musik.*)

Ist der senkrechte Strich oder die Klammer an dem Vorderrande einer Clavierstimme, oder Partitur u. s. w. durch

durch welchen man die Syſteme aller Stimmen verbindet. Da alle dieſe Stimmen zugleich gehört werden ſollen, ſo zählt man die Zeilen einer Partitur nicht nach den einzelnen Notenſyſteme, ſondern nach den Accoladen und alles was unter einer Accolade begriffen, oder in den Bezirk derſelben eingeſchloſſen iſt, macht nur eine Zeile aus. *B.*

Accord.

(*Mahlerei.*)

Der Accord iſt die allgemeine Wirkung eines Gemähldes, welche hauptſächlich aus der Anordnung und der vom Künſtler getroffenen Wahl der Farben, aus der Verſchieſsung derſelben, und aus der Harmonie des Helldunkels mit der ganzen Farbengebung entſpringt.

Hat der Mahler die Gegenſtände ſeines Werkes geordnet, die Flächen derſelben beſtimmt, und Lichter und Schatten gehörig vertheilt, ſo ordnet er in ſeiner Phantaſie die Farben, ehe er das Gemählde ſelbſt noch anfängt. Beſtimmte er die ganzen Farben, ihre Nüancen, Tinten und Töne vorher nicht ſorgfältig, ſo läuft er beſtändig Gefahr, durch ſchreiende, feindſchaftliche Farben dem Auge zu miſsfallen, durch falſche Töne die Luftperſpektive zu ſtöhren, und die Wirkung der Harmonie zu vernichten. Unmittelbare Beobachtung der Natur, Rückerinnerung an die Wirkungen der natürlichen Beleuchtung werden ihm in Anſehung des Accordes ſeines Gemähldes die beſsten Belehrungen geben. Aber ſo ſcharf auch ſein Blick für die feinen Nüancen der Farben und Töne iſt, ſo treu ihm auch ſein Gedächtniſs alle die verſchiedenen Wirkungen der Natur wieder vormahlt, ſo ſchwer wird es ihm dennoch werden, einen vollkommenen Accord hervor zu bringen, weil er die Gegenſtände ſeines Werkes faſt nie in derſelben Lage, in demſelben Lichte, in derſelben Entfernung in der Natur ſahe, in welcher er ſie in ſeiner Nachbildung darſtellt. Und hätte er ſie einzeln auch alle gerade ſo geſehen, wie er ſie mahlen will, ſo ſahe er doch nie das Ganze derſelben; ſahe ſie alſo unter verſchiedenen Modificationen des Lichtes und der Luft. Er wird daher allen Foderungen des Betrachters Genüge leiſten, wenn er nur einen wahrſcheinlichen Accord hervor bringt, da er aus den eben erwähnten Urſachen faſt unmöglich einen wahren geben kann. Es iſt daher auch eben ſo ſchwer, den Accord vollkommen richtig und gerecht zu beurtheilen, als ihn zu ſchaffen, wenn die Zuſammenſetzung des Gemähldes nicht auſſerordentlich einfach iſt.

Bei allegorischen Luftscenen ist die Beurtheilung des Accordes, die sich auf Rückerinnerungen ehemahliger Wirkungen der Beleuchtung gründet, ganz unmöglich, weil es bei Scenen der Art für den Richter des Stücks keinen Maafsstab der Wahrheit giebt, und der Künstler hierbei nichts thun kann, als sich nach den bekannten Wirkungen des Lichtes richten, und der Wahrheit der Natur sich nähern. Er hat also alles mögliche gethan, wenn der Stellung seiner Gegenstände, dem Lichtheerde, den Zwischenräumen, den Flächen zu Folge der Accord so wahrscheinlich richtig ist, dafs man eingestehen mufs, er könnte in der Natur so sein, wenn er es auch nicht ist.

Dafs genaue Nachbildung der Farben der Natur und ihrer Nüancen zur Hervorbringung des Accordes nicht unumgänglich nothwendig ist, siehet man aus den Werken mehrerer Mahler, z. B. Jordan, Rembrandt, Tintoret, Guido, Correggio u. a. m. welche sehr oft eine chimärische Farbengebung haben, und doch durch den Accord das Auge täuschen und reitzen.

Bisweilen opferten grofse Meister die Harmonie des Gemähldes der Nothwendigkeit, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf irgend einen Platz des Gemähldes zu ziehen, auf welchen sie ziemlich unglücklich eine Hauptperson gestellet hatten, indem sie dieser nicht gut gestellten Figur, den Gesetzen des Accordes zuwider, eine lebhafte Farbe gaben; aber dieses Verfahren ist nicht nachzuahmen, weil man dadurch nichts thut, als einen Fehler in der Zusammensetzung durch einen Fehler in dem Colorit verbessern.

Uebrigens wird das Wort Accord, ausser der Bedeutung, die es mit Bezug auf die Farbengebung und Beleuchtung hat, noch auf andere und namentlich höhere Theile der Kunst angewendet. So sagt man Accord der Composition, Accord des Ausdrucks, Accord des Totaleindrucks, wovon unter diesen besondern Artikeln gehandelt werden soll. *G.*

Accord.

(*Musik.*)

Ist die Verbindung mehrerer Töne, welche zu gleicher Zeit gehört werden, und zusammen ein harmonisches Ganze ausmachen. In consonierenden Accorden ist die Zahl der Töne, die ihn ausmachen, drei, nemlich der Grundton, dessen Terz und Quinte. In Fällen aber, wo eine wesentliche Dissonanz hinzukommt, wird die Zahl der nothwendigen Intervalle vier. Verdoppellung, Hinweglas-

weglaſſung unweſentlicher Intervallen, und dergleichen, iſt die Sache des Componiſten, die er aus einer Ueberſicht des Ganzen zu folgern, und welche ebenfalls der Accompagniſt am Flügel, nur nach einem andern Maaſsſtabe zu beobachten hat. Mit allem Rechte nennt man denjenigen Accord den vollkommenſten, deſſen Grundton von einer groſsen und einer kleinen Terz begleitet wird, und folglich in dem nämlichen Verhältniſse ſteht, wie *C. e. g.* weil erſtens vermöge ſeiner Temperatur das Ohr am vollkommenſten befriedigt wird, und er ſich bei dem einzelnen Anſchlage jedes ſchallenden Körpers hören läſst. (S. Dreyklang.) Ein Problem auf welches die Anlage verſchiedner Regiſter an Orgeln gegründet, und von dem man ſich auf mancherlei Art freilich immer nur a poſteriori überzeugen kann. Der franzöſiſche Tonſetzer Rameau hat in ſeinem Traité de l'harmonie eine Methode zu entdekken geſucht, nach welcher ſich alle brauchbare Accorde entwickeln lieſſen, von welcher Rouſſeau in ſeinem Dictionaire de muſique eine ziemlich deutliche Vorſtellung gegeben hat. *B.*

Act.

(*Zeichnende Künſte.*)

Ein Act iſt in der Sprache der Künſtler das zum Nachzeichnen aufgeſtellte lebendige Modell, und die nach demſelben verfertigte Zeichnung, alſo in dem leztern Sinne eben das, was eine Academie iſt. Man ſehe dieſen Artikel. *G.*

Action.

(*Schauſpielkunſt.*)

Unter Action verſteht man in der Schauſpielkunſt die ſichtbaren Bewegungen des Körpers, vorzüglich der Hände. Man verlangt mit Recht von jedem Schauſpieler, daſs er Action habe; nur daſs man mit dieſer Forderung nicht immer die richtigſten Begriffe zu verbinden pflegt. Action haben, heiſst bei vielen überhaupt nur: Bewegungen mit dem Körper, vorzüglich mit den Händen hervorbringen; und häuſſig genug miſst man das Verdienſt des Schauſpielers nach der Menge dieſer Bewegungen. „Bald „mit der rechten, bald mit der linken Hand, ſagt Leſſing, „die Hälfte einer krieplichten Achte, abwärts vom Kör„per, beſchreiben, oder mit beiden Händen zugleich die „Luft von ſich wegrudern, heiſst bei einem groſsen Theile „der Schauſpieler, vorzüglich der Frauenzimmer, Action „haben;

„haben; und wer es mit einer gewiſſen Tanzmeiſtergrazie „zu thun geübt iſt, o! der glaubt uns bezaubern zu kön„nen.“ Allein es kömmt bei der Action nicht auf Bewegungen überhaupt, ſondern auf die Beſchaffenheit dieſer Bewegungen, auf die jedesmalige Schicklichkeit oder vielmehr Nothwendigkeit derſelben, in Beziehung auf die Rede an, die ſie begleiten ſollen. Der Schauſpieler darf keine Hand rühren, wenn er nichts damit bedeuten oder verſtärken kann. Daher kann oft die Enthaltung von allen Bewegungen die wahrſte, mithin die beſte Action ſein. *L.*

Adagio.

(*Muſik.*)

Als Beiwort bedeutet es unter den fünf Hauptgraden der muſikaliſchen Bewegung den zweiten vom langſamen zum geſchwinden. (S. Bewegung.) Als Hauptwort braucht man es auch von muſikaliſchen Stücken, deren Bewegung dadurch beſtimmt wird. Man ſagt daher: Ein Adagio von Haydn u. ſ. w. Er iſt ſtark im Adagio, trägt ſein Adagio gut vor, ſagt man von demjenigen, welcher langſame Sätze, es ſei auf einem Inſtrumente, oder durch den Geſang, in der Ausübung gehörig bearbeitet. Daſs hierzu ſehr viel erforderlich ſein müſſe, wird niemand daher in Zweifel ziehn, weil die Anzahl der Eingeweihten für dieſes Fach ſo gar gering, und derer, die an ſelbigem ſcheitern, ſo gar groſs iſt. Durch einfache Noten ſeinem Componiſten und dem Zwecke der Sache eine Genüge leiſten, wäre vielleicht im Allgemeinen ein Fingerzeig für den ausübenden Tonkünſtler in Rückſicht auf das Adagio. Sollen einfache Noten aber wirken, ſo erfordert ihre Bildung langes und anhaltendes Studium, und ihre vorzüglichſten Eigenſchaften ſind Feſtigkeit, Haltung, (portamento di voce) Biegſamkeit, Gleichheit u. ſ. w. Nach dem Geſange könnte man dem Verdienſte der blaſenden Inſtrumente unbeſchadet, der Violine, und einigen in der Behandlung ihr ähnlichen Inſtrumenten, die erſten Anſprüche auf den vollkommenſten Grad des Vortrags im Adagio einräumen. Die Paralell zu den Beweiſen hierzu würde nicht ſchwer zu ziehn ſein, hier aber am unrechten Orte ſtehn, oder zu Weitläuftigkeit verleiten. Feines und richtiges Gefühl, Einſicht in die Harmonie zu Vermeidung uneigentlicher Manieren, die hier wegen des langſamen Ganges beſonders auffallend ſind, müſſen durchaus beim Adagio in Anſchlag gebracht werden, und ſind das, was einzig und allein das Ganze des Werks krönen kann. *B.*

Ado-

Adonisch.

(*Dichtkunst.*)

Die Adonischen Verse bestehen aus einem Dactylus und einem Spondäus, oder anstatt dessen aus einem Trochäus. Sie sind vermöge ihres lebhaften Ganges zu muntern, scherzhaften Liedern bestimmt, aber ihrer Kürze wegen, ohne mit andern Versarten verbunden zu sein, wenig üblich.

— ᴗ ᴗ — ᴗ
Heitre Gefilde
Lächeln uns wieder.

In Sapphischen Versen machen sie allezeit die letzte Zeile aus, wo sie ein feines Ohr für keine andere Versart missen möchte. Siehe den Artikel Sappho. *G.*

Aeneide.

Die Aeneide ist ein episches Gedicht von Virgil, dessen Hauptzweck die Schilderung der Mühseligkeiten und Gefährlichkeiten, welche Aeneas auf seinem Zuge nach Italien litt, und der Unternehmungen ist, welche auf seine Niederlassung daselbst abzielen. Virgil arbeitete nach einem weit weniger einfachen Plane, als der Plan der Iliade ist, zieht die Zerstöhrung der Stadt Troja, die erste Veranlassung zu dem Zuge seines Helden, die Abenteuer auf seinen weitläuftigen Reisen, und die nach seiner Niederlassung erfolgten Kriege mit hinein. Aber nichts desto weniger ist der Plan überaus fein angelegt. Die Begebenheiten stehen in der schönsten Verbindung mit einander, und folgen alle aus einer Quelle, die der Dichter nie aus seinem Gesichte verliert.

Die Charaktere seiner Helden sind von den Homerischen sehr verschieden, und eben deshalb weit menschlicher. Sie gewinnen mehr unser Zutrauen und unsere Neigung, weil sie Menschen von demselben Stoffe, aus welchem wir gemacht sind, da uns die Homerischen sowohl durch ihre Grösse, als durch ihre Rohheit oft erschrecken. Auch dieses ist ein Grund, warum die Aeneide von dem Liebhaber immer mehr geschätzet und fleissiger gelesen werden wird, als die Iliade. Die Aeusserungen, Entwickelungen und Nüancen der Leidenschaften der Helden Virgils, sind uns deswegen um so natürlicher, je mehr wir fühlen, dass sie sich in uns eben so äussern, entwickeln und nüancieren würden, da wir bei den Homerischen Helden oft nur staunen und bewundern können. Aber alle diese menschlichern Aeusserungen der Leidenschaften, die wir im Virgil geschildert finden, ohnerachtet seine Personen

nen Abkömmlinge des Heldengeschlechtes sind, haben die Zeiten zum Grunde, in welchen der Dichter lebte, Zeiten, in welchen die alte Römische Tugend schon erstorben war, und aus denen er sogar oft Sitten und Gebräuche entlehnt.

Aus der Weitläufigkeit des Planes der Aeneide sollte man schliessen können, Virgil hätte sich selbst nicht Genie genug zugetraut, in einen einfachen Plan Mannigfaltigkeit und Abwechselung genug zu bringen, aber aus der Art und Weise, wie er dem Faden seines Gedichtes folgt, wie er einzelne Theile seines schönen, grossen Ganzen ausführt, siehet man sehr oft, dass es ihm an Genie gar nicht fehlte, und dass bloss Schüchternheit, die auch durch mehrere einzelne Gemählde ganz sichtbar hindurch blickt, die Ursache dieser Anlage war.

Die Mahlerei seiner Worte ist äusserst bestimmt und treffend, sein Ausdruck im Allgemeinen sehr glücklich, und die Musik seiner Sprache unübertrefflich. Sein Tod der Dido wird ewig ein Meisterstück der redenden Mahlerei, und die ganze Anlage der Geschichte dieser unglücklichen Prinzessin das Muster ähnlicher Anlagen bleiben.

Uebrigens verdient Sulzers sehr richtige Bemerkung Aufmerksamkeit, dass der Dichter auch durch den Plan seines Werkes, in welchem Alles auf die Hoheit des Römischen Reiches, und auf den besondern Glanz des Hauses der Julier abzielt, dazu habe beitragen wollen, dem Römischen Volke die Herrschaft der Cäsarn nicht nur erträglich, sondern angenehm und verehrungswürdig zu machen. Ein Umstand, der zwar dem Menschen Virgil nicht sonderliche Ehre macht, dessen Ausführung aber dem Dichter Virgil unsere ganze Bewunderung erwirbt. *G.*

Aeolisch.

(*Musik.*)

Siehe den Artikel Tonart.

Aeschylus.

Aeschylus, der Vater des Trauerspiels, wurde im vierten Jahre der 63sten Olympiade, 525 Jahre vor Christi Geburt, in Attica gebohren, als Thespis, der erste Trauerspiel-Dichter, von dem aber nichts bis auf uns gekommen ist, schon sein erstes Trauerspiel Alcestis gegeben hatte. Die sogenannten Trauerspiele, oder richtiger Tragödien des Thespis waren nichts, als Einmischungen eines einzigen Actörs in die feierlichen Hymnen des Chors bei den Festen des Bacchus, welcher Actör durch gesticu-

lierte Erzählung einer edlern Handlung, bisweilen auch durch kurze Dialogen mit den Personen des Chors, diesem Chorgesange Mannigfaltigkeit, Abwechselung und erhöhteres Interesse zu geben suchte. Diese Reden des Actörs musten natürlicher Weise gegen den hohen dithyrambischen Ton, in welchem alle Hymnen abgefasst waren, gewaltig abstechen; Phrynichus, der Schüler des Thespis, verwandelte daher die Gesänge des Chors in eine Sprache, die dem dramatischen Tone angemessener war. Aber das eigentliche Stück wurde immer noch nur von einem einzigen Actör erzählt.

Aeschylus fühlte, wie sehr eine an und für sich edele und interessante Handlung durch die selten gute, und oft possenhafte Erzählung eines Actörs verlohr, und wie viel sie gewinnen könnte, wenn sie der Zuschauer nicht bloss erzählen hörte, sondern wirklich vor seinen Augen vorgehen sähe. Er gab also diesem Actör anfänglich noch einen Mitgenossen des Stücks, und nachher nach dem Beispiele des Sophokles, der die theatralische Laufbahn auch betreten hatte, noch zwei, auch drei, deren einer den Helden des Stücks machte. Er fühlte ferner, dass es zur Hervorbringung der Wirkung und des Eindrucks, den diese Vorstellungen auf die Zuschauer machen sollten, nicht gleichgültig sei, ob die Actörs auf einem Karren, oder irgend einer andern Erhöhung stünden, sondern dass auch die örtliche Täuschung sehr viel dazu beitrage; daher baute Agatharchus nach der Angabe desselben den ersten Schauplatz zu Athen, welchen er mit Maschinerieen und den nöthigen Decorationen versahe. Statt der elend gemahlten Gesichter der Schauspieler des Thespis und Phrynichus, gab er den seinigen Masken, die nach der Verschiedenheit des den Scenen angemessenen Ausdrucks eingerichtet waren. Und da er vermöge seiner Zeiten zu dem Gegenstande seiner Stücke fast nur Personen aus dem Heldenzeitalter wählen konnte, so gab er seinen Theaterhelden, damit sie eine grosse, ansehnliche Figur machen sollten, sehr hohe Schuhe, welche nachher ein ausschliessliches Eigenthum der Tragödie wurden.

Diess sind die Verbesserungen, die er der Tragödie gab, und wodurch er im eigentlichen Verstande der Schöpfer der Griechischen Bühne ward.

Die Plane seiner Stücke sind von ausserordentlicher Einfalt. Er vernachlässigte oder kannte die Kunst nicht genug, Unwahrscheinlichkeiten zu heben, eine Handlung zu verwickeln und zu entwickeln, die verschiedenen Theile derselben unter einander zu verbinden, sie durch unvorhergesehene Begegnisse zu beschleunigen oder aufzuhalten.

Oft

Oft interessiert er bloss durch die Erzählung der Thatsache und die Lebhaftigkeit des Dialogs, ein ander mahl durch die Stärke des Styls, oder das Schrecken des Anblicks. Die Einheit der Handlung und Zeit scheint er für wesentlich, die des Ortes für weniger nothwendig gehalten zu haben.

Der Chor singt bei ihm nicht bloss; er nimmt Theil an allem; ist die Stütze der Unglücklichen, der Rathgeber der Könige, der Schrecken der Tyrannen, der Vertraute von Allen; oft nimmt er die ganze Handlung hindurch an ihr Theil.

Die Personen seiner Stücke sind starke, über die Furcht erhabene Seelen, die sich ganz dem Vaterlande widmen, und unersättlich nach Ruhm und Schlachten sind. Durch die Vorbildung derselben wollte er die Griechen zu unerschütterlichen Vertheidigern des Vaterlandes bilden, denn er schrieb seine Stücke zur Zeit des Persischen Krieges. Von Liebe und sanftern Empfindungen findet man bei ihm keine Spur: er wollte nur Schrecken und Bewunderung erregen.

Seine Diction ist neu, kühn, voll ungewöhnlicher Metaphern, und zu stark, um sich der Eleganz, Harmonie und Correctheit zu unterwerfen, ist im Allgemeinen edel und erhaben, bisweilen übertrieben gross, und nach dem Urtheile Qvintilians bis zum Schwülstigen prächtig, unverständlich und durch unedele Gleichnisse und kindische Wortspiele beleidigend. Welches letztere wahrscheinlich seinen Grund darin hat, dass man noch der possenhaften und witzelnden Darstellungen des Thespis und Phrynichus gewohnt war. Es ist also nicht ihm zuzuschreiben.

Sprechen aber seine Helden muthig, furchtlos, kühn und stark, so höret man, dass der Dichter aus seiner Seele spricht, denn er hatte in der Schlacht zu Marathon, Salamis und Platea die rühmlichsten Beweise von unerschütterlicher Tapferkeit gegeben.

Er wurde fälschlich angeklagt, in einem seiner Stücke die Eleusinischen Geheimnisse offenbahret zu haben, und entging desswegen kaum der Wuth eines fanatischen Volkes. Da aber hierbei nichts als sein Leben in Gefahr war, so verzieh er den Atheniensern; als er aber schlechtere Stücke krönen sahe, verliess er sein Vaterland, und begab sich nach Sicilien, wo ihn der König Hiero sehr rühmlich aufnahm, und wo er auch starb. In der Grabschrift, die er sich selbst setzte, denket er seines dichterischen Ruhmes nicht, sondern rühmt sich bloss dess, dass er in der Maratho-

Marathonischen Schlacht sein Vaterland muthig vertheidiget habe. *G.*

Aesthetik.

Unerachtet man nicht sagen kann, daſs die Philosophen des Alterthums die Empfindungen des Schönen ganz vernachläſsigt haben, unerachtet man vielmehr zugestehen muſs, daſs Plato, Aristoteles, Dionysius von Halikarnaſs, Longin, Cicero, Qvintilian u. a. die feinsten und fruchtbarsten Bemerkungen über das Schöne der Natur und Kunst aufgestellt haben; so ist dennoch gewiſs, daſs es eines von den ausgezeichnetesten Verdiensten der neuern Philosophie ist, eine auf festen Grundsätzen beruhende allgemeine Theorie des Schönen versucht zu haben; eine Idee, von welcher man in der That in den Schriftstellern der ältern Weltweisen, höchstens kaum etwas mehr als flüchtige Ahndungen antrifft.

Alexander Baumgarten, ein scharfsinniger Nachfolger des berühmten Wolf, unternahm es zu erst, eine Vernunftwissenschaft des Schönen zu entwerfen, welcher er den Nahmen **Aesthetik** gab. So wie er, nach Wolf den Grund aller angenehmen Empfindung in die undeutliche Erkenntniſs der Vollkommenheit setzte, nahm er **sinnlich vollkommene Erkenntniſs** als das Wesen aller Schönheit an, und behandelte in dem theoretischen Theile seines Werkes, welchen allein er geliefert, alle Arten der sinnlich vollkommenen Erkenntniſs, als des Schönen. Den praktischen Theil blieb er schuldig, und würde auch vielleicht bei der Eingeschränktheit seiner Kunstkenntniſs mit demselben nichts vorzügliches geliefert haben.

Nach **Baumgarten** machten sich vorzüglich **Meyer**, **Riedel**, **Schlegel**, **Mendelssohn**, **Sulzer**, **Eberhard**, **Garve**, **Engel**, **Blankenburg** u. A. um die Aesthetik verdient. So wie **Kant** in allen Theilen der Philosophie Revolutionen bewirkte, bereitete er auch durch seine **Kritik der ästhetischen Urtheilskraft** der Geschmacksphilosophie eine gänzliche Umbildung vor.

Nach den Begriffen, welche Kant von dem **Schönen** und dem **Geschmacke** giebt, (S. die Art. **Schön**, **Geschmack**, **Urtheilskraft**;) können Geschmacksurtheile durch Beweisgründe gar nicht bestimmbar sein, vielmehr hängt der Bestimmungsgrund eines jeden von der Reflexion des Subjects über seinen eignen Zustand, der Lust oder Unlust ab, mit Ausschlagung aller Vorschriften und Regeln. Keine Philosophie kann also nach diesem Weltweisen Prinzipien des Geschmacks in **dem** Sinne aufstellen,

stellen, dass darunter Grundsätze gemeint seien, unter die man den Begrif eines Gegenstandes ordnen könne, um schlussmäsig herauszubringen, dass er schön sei. Allein allerdings sollen die Aesthetiker nach ihm über die Erkenntnissvermögen und ihr Geschäfte in den Geschmacksurtheilen Nachforschung thun, und die wechselseitige subiective Zweckmässigkeit, deren Form in einer gegebenen Vorstellung die Schönheit des Gegenstandes derselben ist, in Beispielen auseinander setzen.

Es giebt also nach Kant eine Kritik des Geschmacks, als die Kunst oder Wissenschaft des wechselseitigen Verhältnisses des Verstandes und der Einbildungskraft zu einander in der gegebenen Vorstellung, mithin die Einhelligkeit oder Misshelligkeit derselben unter Regeln zu bringen, und sie in Ansehung ihrer Bedingungen zu bestimmen. Die Kritik des Geschmacks ist Wissenschaft, wenn sie die Möglichkeit einer solchen Beurtheilung von der Natur iener Vermögen als Erkenntnissvermögen ableitet, das subiective Prinzip entwickelt, welches unsre Urtheilskraft bei Urtheilen über das Schöne befolgt, und es als ein ihr ursprünglich eignes rechtfertigt. Als Kunst sucht die Kritik des Geschmacks bloss die psychologischen empirischen Regeln, nach denen der Geschmack wirklich verfährt, auf die Beurtheilung seiner Gegenstände anzuwenden, und kritisiert die Producte der Kunst, so wie sie, als Wissenschaft, das Vermögen des Geschmacks selbst kritisiert. Die Kritik des Geschmacks, als Kunst, setzt eine ausgebreitete Kenntniss der Psychologie, und ein tiefes Studium der Natur der Künste und ihrer klassischen Werke voraus.

Der Artikel: Theorie der schönen Kunst wird einen neuen Plan enthalten, die Philosophie über den Kunstgeschmack zu behandeln. *H.*

Aesthetisch.

Man nimmt das Wort Aesthetisch in einem weitern und einem engern Sinne; im weitern bezeichnet es im Allgemeinen die Fähigkeit einer Form, das Gefühl zu rühren, und zugleich zu interessieren; im engern bezeichnet es die Fähigkeit einer Form, durch sich selbst Vergnügen zu erregen, und ist synonymisch mit Schön. Das aesthetisch Interessante eines Gegenstandes oder Gedankens, ist unabhängig von der Beziehung auf moralische Güte, es wird aber unstreitig durch Beimischung des moralischen Interesses erhöht.

Werke des Styls ſind aeſthetiſch, im weitern Sinne, wenn die Darſtellung der Gedanken zugleich die höhern und niedern Erkenntniſskräfte harmoniſch beſchäftigt, im engern Sinne, wenn die Form der verſinnlichten Darſtellung ihrer ſelbſt wegen gefällt. S. die Art. Bildlich, Figur, ſinnliche Rede. *H.*

Aetzen. Aetzkunſt.

Die Kunſt, vermittelſt einer ſo genannten Radiernadel, und des Scheide- oder Aetz-Waſſers eine Zeichnung auf eine Kupfertafel zu bringen, von welcher ſie ſodann vermittelſt der Preſſe zu wiederhohlten Mahlen auf Papier übergetragen werden kann.

Man überzieht eine fein polierte kupferne Platte mit einem gewiſſen Firniſs, oder dem ſogenannten Radiergrunde, den man am beſsten mit Wachsruſs anlaufen läſst, und auf welchen man die Zeichnung durchzeichnet. Nach dieſer Zeichnung wird der Radiergrund bis auf das Kupfer mit einer ſcharfen Radiernadel aufgeriſſen, auch wohl etwas in das Kupfer hineingeritzt. Da nicht alle Gegenſtände der Zeichnung von einer und derſelben Natur ſind, und alſo auch ſchon in Rückſicht der Stärke oder Schwäche der Striche eine verhältniſsmäſsige Verſchiedenheit erfordern, ſo muſs man ſich nothwendig verſchiedener ſtärkerer und ſchwächerer Nadeln bedienen.

Sind die Schraffierungen nach aller Mannigfaltigkeit, welche die Natur der Gegenſtände erfordert, und über die man unter dem Artikel Gravieren das nothwendigſte finden wird, vollendet, ſo ziehet man rings um die Kupfertafel herum einen erhabenen Rand von Wachs, und gieſset das Scheidewaſſer darauf, welches nach Beſchaffenheit der gröſsern oder mindern Stärke deſſelben, der Kälte oder Wärme der Luft, die in dem Zimmer des Künſtlers iſt, mehr oder weniger Zeit braucht, um ſich gehörig tief einzufreſſen. Das Waſſer muſs auf ſchwachen Stellen nothwendiger Weiſe kürzere Zeit freſſen, als auf ſtarken; um dieſes zu bewerkſtelligen, überſtreicht man die erſtern, nachdem das Waſſer eine kurze Zeit auf denſelben operiert hat, mit Spickfirniſs und Ruſs vermiſcht, und gieſset dann auf die ganze Tafel wieder Scheidewaſſer, welches ſeine Wirkung nun nur auf die Stellen ausübt, welche ſtärker werden ſollen.

Da es nicht der Zweck dieſes Wörterbuches iſt, alle mechaniſchen Handgriffe der zeichnenden und bildenden Künſte zu lehren, ſo können wir um deſto mehr zu einer kurzen hiſtoriſchen Notiz von der Aetzkunſt übergehen, da

da wir gesonnen sind, das Aesthetische derselben unter dem gemeinschaftlichen Artikel Gravieren zu betrachten.

Dass die Aetzkunst eine spätere Erfindung ist, als die Kunst mit dem Grabstichel zu gravieren, ist keinem Zweifel unterworfen, allein die Geschichte der Künstler giebt uns keine zuverlässige Nachricht von dem Erfinder derselben. Gewöhnlich giebt man Albrecht Dürer dafür aus; aber jedoch ohne diese Angabe zu verbürgen. Vielmehr scheint daraus zu erhellen, dass diese Kunst schon da war, als er sich ihrer zu bedienen anfing. Ist dieses richtig, so würde für Andreas Mantegna, der 1451 zu Mantua gebohren wurde, die meiste Wahrscheinlichkeit vorhanden sein, denn man sahe, nach dem Urtheile verschiedener Kenner der Kunst, in seinen Werken doch wenigstens einen Anfang der Leichtigkeit in der Ausführung, welche man, da die Gravur zu seiner Zeit eine noch so neue Erfindung war, mit dem Grabstichel zu liefern kaum im Stande gewesen wäre. *G.*

Affect.

(*Schauspielkunst.*)

„Jede lebhaftere Wirksamkeit der Seele, die eben „ihrer Lebhaftigkeit wegen mit einem merklichen Grade „von Vergnügen oder Missvergnügen verbunden ist."

Je wichtiger die Darstellung der Affecten durch den mündlichen Vortrag und die Gebehrden für die Declamation und Mimik ist, desto nothwendiger ist es, durch eine gründliche Erörterung dieses Puncts, den Vorurtheilen und irrigen Meinungen zu begegnen, durch welche sich Künstler und Kenner noch immer hierüber täuschen lassen.

Die Lehre von den Affecten scheint bei dem ersten Anblick so vielumfassend und verwickelt, die Menge der einzelnen, leidenschaftlichen Seelenbewegungen so gross und unübersehbar, dass diejenigen, welche bei dem ersten Gedanken stehen zu bleiben gewohnt sind, sich hier in einer endlosen Gegend zu befinden glauben, welche zu ermessen und zu bezeichnen die Kräfte, wo nicht der menschlichen Natur, doch gewiss die ihrigen, weit übersteige. Schon die erste vorläufige Idee, welche sich die meisten von dem Studium der Affecten machen, trägt also dazu bei, den allgemeinen Irrthum von der Unzulänglichkeit des Verstandes und der Untrüglichkeit des Gefühls, als der einzigen sichern Führerin, in Rücksicht auf diesen Punct bilden zu helfen. Allein bei einem fortgesetzten Nachdenken wird man gar bald gewahr, dass der grossen Mannig-

faltigkeit der lebhaften Gemüthsbewegungen ungeachtet, ſich dennoch eine kleine Anzahl einfacher Affecten beſtimmen und beſchreiben laſſe, von denen die meiſten vorkommenden Leidenſchaften bloſse Miſchungen ſind, und auf welche die Theorie der geſammten Leidenſchaften, als auf einen ſichern Grund gebaut werden kann.

Von dieſen einfachen Affecten giebt Herr Engel folgende ſehr faſsliche Ueberſicht. Die Wirkſamkeit der Seele bei dem Affect beſteht entweder im Anſchauen deſſen, was iſt, oder im Streben nach dem, was man möchte. Die letztere Art der Wirkſamkeit wird Begierde genannt.

Die Affecten, welche im Anſchauen beſtehen, ſind: die Bewunderung und das Lachen, für den Verſtand; die Freude, das ruhige Selbſtgefallen, die moraliſche Sympathie, die Verehrung, die Liebe, alles angenehme — die Verachtung, die Schaam (deren Urſache bloſs Herabwürdigung im Urtheil iſt, ſtatt daſs die folgenden ein wirkliches Uebel zum Gegenſtand haben) die Furcht, das Aergerniſs oder der Unwille über eine empfangene Beleidigung, der Verdruſs, welcher, ſobald man ein moraliſches Weſen als Urſache ſeines unglücklichen Zuſtandes erkennt, Haſs wird, ohne jedoch das Gebehrdenſpiel weſentlich zu verändern, (welche drei Affecten im Grunde ſtumme, vielleicht auch nur dunkel empfundene Begierden, entweder anzugreifen, oder ſich loszureiſſen ſind) die Schwermuth, das Leiden — insgeſammt unangenehme Leidenſchaften des Herzens.

Was die zweite Art der Affecten, die eigentlich ſogenannte Begierde betrifft, ſo iſt nach dem Vorigen, der Abſcheu, welchen man jener gewöhnlich entgegenſetzt, ſchon in derſelben begriffen; auch er ſtrebt aus der jetzigen Lage in eine beſſere. Wir haben demnach eine zwiefache Art der Begierde zu unterſcheiden: die eine ſucht Vereinigung mit einem Gute; die andere Trennung von einem Uebel. Dieſe letztere iſt wieder zwiefach: denn wir ſuchen entweder uns oder das Uebel zu entfernen. Dieſem zu Folge iſt es am bequemſten, ſogleich dreierlei Arten von Begierde feſtzuſetzen: die Genuſsbegierde, welcher man, nach ihren verſchiedenen Gegenſtänden, verſchiedene Namen geben kann, die Rettungsbegierde, welche ſich bei der Furcht und dem Schrecken äuſſert, ohne jedoch als der einzige Beſtandtheil dieſer Leidenſchaften angeſehen werden zu können, und die Begierde nach Wegräumung, welche ſich ſtets unter der Geſtalt des Zorns zeigt.

Dem

Dem Sprachgebrauche zu Folge ſcheinen zwar noch viele andre Affecten unter die einfachen zu gehören, welche dieſes jedoch im Grunde bloſs dem Namen nach ſind, da ſie bloſs aus Miſchungen von jenen beſtehen. Hieher gehören die Affecten der Hoffnung, des Mitleids, des Argwohns, des Neids, der Schadenfreude, der Gnade. Bei dem Ausdruck dieſer und der übrigen zuſammengeſetzten Leidenſchaften kömmt es bloſs darauf an, daſs man, nach dem man ſich des wahren Ausdrucks der einfachen bemeiſtert hat, nicht bloſs die Zuſammenſetzung überhaupt, ſondern die Art derſelben in dem beſondern Falle im Auge habe, um genau zu beſtimmen, welcher Affect der herrſchende, welcher der untergeordnete ſei, und in welchem Grade dieſes Verhältniſs zwiſchen beiden ſtatt finde.

Die Grenzen dieſes Werks erlauben es nicht, die angeführten Affecten in Rückſicht auf ihren Ausdruck durch den mündlichen Vortrag und die Gebehrden einzeln durchzugehen; ich muſs mich daher begnügen, im Allgemeinen die Geſetze und die Art ihres declamatoriſchen und mimiſchen Ausdrucks anzuführen, und in Rückſicht auf das weitere, auf die bekannten Werke von Engel und von Götz und auf den unlängſt in Hamburg erſchienenen Grundriſs der körperlichen Beredſamkeit zu verweiſen.

Es laſſen ſich vorzüglich drei Geſetze bemerken, nach welchen ſich die Affecten durch die Stimme und die Geſten äuſſern. 1) Einige Modificationen der Stimme und des Körpers ſind unwillkührliche Erſcheinungen, die wir zum Theil als phyſiſche Wirkungen der innern Gemüthsbewegungen erklären können, zum Theil aber nur als Zeichen begreiffen, welche die Natur mit den innern Leidenſchaften verknüpft hat. Zu den erſtern gehört z. B. der kurze Athem nach heftiger Bewegung, zu den letztern die Erſchütterung des Zwerchfells bei lächerlichen, das Flieſsen der Thränen bei traurigen Ideen. 2) Andre leidenſchaftliche Töne und Gebehrden mahlen die Faſſung, die Veränderungen der Seele; wir wollen ſie, nach Herrn Engel, die analogen nennen. Von dieſer Art die unruhigen, ungleichen, zuckenden Bewegungen, der kurze, ſchnelle Athem, das Stammeln und Stottern, die hohen, ſchneidenden Töne (denn mit jemehr Schnelligkeit eine Leidenſchaft ihre Gedanken entwickelt, deſto mehr ſteigt auch ihre Stimme in die Höhe) des Zorns. Dieſe analogen Töne und Gebehrden haben ihren Grund in dem Triebe der Seele, unſinnliche Ideen auf ſinnliche zurückzuführen, und alſo auch ihre eignen lebhafteren unſinnlichen Wirkungen durch ähnliche ſinnliche nachzubilden. Der zweite

Grund, welchen Herr Engel für dieselben anführt: die Communication zwischen den beiden Regionen der klaren und dunkeln Ideen, die einander wechselseitig zu lenken und zu modificieren pflegen, scheint mir nicht sowohl auf das Allgemeine der verschiedenen leidenschaftlichen Töne, als vielmehr auf die besondern Modificationen derselben, nach Maafsgabe der verschiedenen Situationen und Charaktere, Beziehung zu haben. 3) Noch andre Töne und Gesten der Affecten sind absichtlich; freiwillige Handlungen, aus welchen die Triebe der Seele, zu deren Befriedigung sie als Mittel dienen, ersichtlich sind; z. B. der feste, angreifende Stand des Zorns, das Dämpfen und Anhalten der Stimme, wenn man einen Zornigen besänftigen will. — Ueber diese Gesetze, nach welchen der äussere Ausdruck der Leidenschaften erfolgt, mufs man jedoch noch zweierlei bemerken: erstlich, dafs gröfstentheils Modificationen der Stimme und der Gebehrden aus diesen verschiedenen Gesetzen zu gleicher Zeit beisammen erscheinen; zweitens, dafs man sich bei gewissen Ausdrücken nicht selten in Verlegenheit befinde, ob man sie lieber aus dem einen oder dem andern Gesetze herleiten solle. So läfst sich z. B. das Erblassen sowohl zu den physiologischen (wie Herr Engel die erste Klasse von Ausdrücken nennt) als zu den analogen, und auch eben sowohl zu den absichtlichen Ausdrücken rechnen: zu den ersten, als eine blofse Veränderung im Blute, zu den zweiten, wie fern das Zurücktreten des Bluts der Seelenfassung, wo der Mensch vor sich selbst, seiner Unvollkommenheit oder einer Gefahr zurückbebt, analog ist, und zu den dritten, weil die Seele, bei heftigen Anwandelungen der Furcht, wie äusserlich den ganzen Körper, eben auch so Blut und Säfte retten zu wollen scheint.

Den andern Punct, die Art des äusserlichen Ausdrucks der Affecten anlangend, so äussert sich dieser Ausdruck in der Declamation, 1) durch den Ton, und 2) durch den Rhythmus. Die Stärke und Schwäche, welche man noch hinzuzusetzen pflegt, scheint als bleibender Zug des Affects, schon in dem dem Affect zukommenden Tone zu liegen. Jede Empfindung hat ihren eignen Ton, welcher ihr Wesen mahlt, und ihren eignen Gang, ihren Rhythmus, welcher den Grad ihrer Wirkung in Rücksicht auf Langsamkeit und Schnelligkeit bezeichnet. Aber der Affect bleibt sich nicht immer gleich, er läfst nicht selten nach, steigt aber auch oft zu einem höhern Grade empor. Dieses Steigen des Affects drückt die Declamation aus: 1) durch gröfsere Vollendung des

dem

dem Affect zukommenden Tons, welche zugleich den höhern Grad der demselben eignen Stärke oder Schwäche enthält, 2) durch die gröſsere Vollendung seines Rhythmus. Je höher die Freude anschwillt, desto mehr vollenden und verstärken sich ihre schönen Töne, desto muntrer und rascher hüpft sie hin. In der Mimik spricht der Affect durch den ganzen Körper, nicht bloſs durch dieses oder jenes Glied, obgleich in einigen Gliedern, gegen andre gerechnet, der Ausdruck nicht selten zu schwach ist, als daſs er leicht bemerkt werden könnte. Vorzüglich ist, als Spiegel der Affecten, das Gesicht merkwürdig, dessen sprechendste Theile Auge, Augenbraune, Stirne, Mund und Nase sind. Nur muſs man bei dem Ausdrucke der Leidenschaften durch das Gesicht stets die Bemerkung im Auge haben, daſs sich gewisse Leidenschaften ganz vorzüglich in dem einen Theile desselben zeichnen, während der andere für den Ausdruck andrer bestimmt ist. Diese Beschaffenheit des Gesichts macht es möglich, mehrere Verbindungen der Affecten durch dasselbe auf das kenntlichste darzustellen. Reine Verachtung oder Geringschätzung äussert sich vorzüglich in dem untern Theile des Gesichts; soll aber mitleidige Verachtung ausgedrückt werden, so kann man mit jenem Ausdruck sehr wohl den des Mitleidens verbinden, welcher mehr in dem obern Theile liegt.

Es ist aber nicht hinreichend, die Affecten einzeln durch die Stimme und die Gebehrden darstellen zu können; sondern man muſs sich auch bemühen, dieselben in ihren Uebergängen und Verbindungen zu zeichnen. Die Gebehrdenkunst besitzt hierin vor der Declamation den Vorzug, daſs sie alle Uebergänge der Empfindungen durch Bewegungen ausdrücken kann, dahingegen die Declamation, einige abgebrochene Töne und die Verschmelzung verschiedener in einen einzigen ausgenommen, sich zu diesem Zwecke öfters bloſs der Pausen bedienen kann. Jemehr diese Darstellung der Uebergänge zur Wahrheit und Täuschung beiträgt, und je mehr sie gewöhnlich vernachläſsigt zu werden pflegt, desto gröſser ist das Verdienst, das sich Herr Engel, durch die meisterhafte Auseinandersetzung dieses Puncts, im zweiten Theile seines klassischen Werks, um die Kunst des Vortrags erworben hat. Man wird nie finden, daſs ein ganz entschiedener einfacher Affect plötzlich entstünde, sondern das Herz muſs nothwendig erst durch einen Zustand der Verwirrung hindurch, so wie es umgekehrt auch nur durch ein allmähliges Sinken der Empfindung, wieder aus dem Affect, wieder in Ruhe übergehen kann.

Was

Was die Verbindung mehrerer leidenſchaftlichen Bewegungen betrifft, ſo ſind dieſe entweder einartig, oder verſchiedenartig. Sind ſie das erſtere, ſo liegt der ganze Unterſchied zwiſchen ihnen bloſs in Stärke und Schwäche; und die möglichen Arten ihrer Verbindung ſind: Anſchwellen und Abnehmen. Eben ſo, wie von niedern zu höhern Graden, geht man aus Affecten des Anſchauens in die ihnen verwandten Begierden über: denn auch dieſer Uebergang iſt im Grunde nichts, als Wachsthum durch Grade, als Stufenfolge. Bei dem Uebergange aus einem verſchiedenartigen Seelenzuſtande in den andern kömmt es darauf an, ob dieſe Affecten verwandte oder entfernte ſind, das heiſst, ob ſie in Rückſicht auf ihren Ideengang Aehnlichkeit haben oder nicht; eine Aehnlichkeit, die in mehr als einer Beziehung ſtatt findet, da der Ideengang nicht bloſs ſchnell oder langſam, ſondern auch feſt oder leiſe, gebunden oder abgeſetzt, gleich oder ungleich iſt. Die Folge der verwandten Affecten, wenn ſie nicht völlig einerlei Ideengang haben, iſt ebenfalls weiter nichts, als eine allmählige unmerkliche Erhöhung oder Abnahme, ſei es der Geſchwindigkeit, oder der Fülle, oder der Feſtigkeit, oder der Gleichheit des Ideenganges, oder auch mehrerer dieſer Eigenſchaften zugleich. Entfernte Affecten hingegen können nie auf einander folgen, ohne daſs vorher ein Schwanken, ein Taumeln, ein Ringen der Seele zwiſchen den beiden unverträglichen Empfindungen, welches noch nach dem Grade der Entfernung dieſer Affecten, bald gröſser bald kleiner iſt, ſichtbar werde.

Nach dieſen Erörterungen würde es überflüſsig ſein, auch nur noch ein Wort über die Möglichkeit einer Theorie der Darſtellung der Affecten durch die Declamation und Mimik hinzuzuſetzen. Gleichwohl hört man ungeachtet der glücklichen Bemühungen, mit welchen man dieſen Zweig der Kunſt in den neuern Zeiten zu bearbeiten angefangen hat, noch immer allenthalben die Allmacht des Feuers und der Routine in einem Tone rühmen, welcher keinen Zweifel übrig läſst, daſs man die Theorie der Affecten bloſs nützlich für den Philoſophen, für den Künſtler hingegen überflüſsig, wo nicht gar ſchädlich glaube. Es iſt in der That eine merkwürdige Erſcheinung, daſs während die andern Künſtler alle erſt nach jahrelangen Vorbereitungen und Studien, und ſelbſt dann noch mit Schüchternheit es wagen, Kunſtwerke vor das Auge des Publicums zu führen, der Schauſpieler allein, ohne auch nur vorher die geringſte Schule gehabt zu haben, auf einmal, wie Minerva aus Jupiters Haupte, vollendet hervor-

hervorspringt. Und ist er ja noch so bescheiden, im Anfange seiner theatralischen Laufbahn, sich einiger Mängel schuldig zu finden, so hält er sich doch schon im voraus versichert, dass nur noch einige Routine hinzukommen dürfe, „um ihn zu dem vollkommensten Schauspieler zu bilden." Ich möchte lieber sagen: „um ihn völlig zu verderben;" denn nothwendig müssen durch die Routine die Fehler, welche er, als er auf gut Glück aufzutreten anfing, unvermeidlich an sich haben musste, zu festen, eingewurzelten Gewohnheiten werden. Ob die Routine dem Schauspieler nützlich oder schädlich werde, dieses hängt ganz allein davon ab, ob sein Spiel gleich anfangs richtig oder fehlerhaft ist. Und da kein Unparteiischer diese Behauptung je in Zweifel ziehen wird, so ist es klar, dass der Schauspieler in seinen ersten Versuchen — mit denen er jedoch das Publicum zu verschonen, discret genug sein sollte — in Rücksicht auf jeden Ton, jede Bewegung, mit der nehmlichen Genauigkeit und Strenge gegen sich verfahren müsse, mit welcher ein junger Zeichner bei der Erlernung der ersten Linien verfährt. Man wird einwenden, dass es bei dem Zeichner ein ganz anderer Fall sei, da dieser gewisse Figuren ausser sich abbilde, wozu nothwendig viel Genauigkeit und Fleiss erfordert wird, um es auf die richtige Art zu thun, während der Schauspieler alle Veränderungen bloss aus sich selbst hervorbringe, wozu weiter nichts nöthig sei, als dass er sich jedesmal in Feuer zu setzen wisse. Allein ausser dem Studium und der Cultur seiner Organe und seines Körpers, welche den Einwirkungen der Seele nicht bei jedem gleich befriedigend gehorchen, so ist selbst dieses, dass man sich in das gehörige Feuer — in die Empfindungen Anderer — zu setzen wisse (welches allerdings zu Hervorbringung wahrer leidenschaftlicher Töne und Bewegungen nöthig ist) eine Sache, welche, so sehr sie auch den Schein der Leichtigkeit hat, dennoch die feinste Beobachtung, eine rastlose Aufmerksamkeit, und — um es darin zur Fertigkeit zu bringen — eine lange Uebung erfordert. Dass ich durch diese Behauptung nicht etwa einer an sich leichten Sache bloss den Anstrich von Schwierigkeit zu geben suche, kann man mit leichter Mühe daraus abnehmen, dass so viele Schauspieler, welche doch alle Kräfte der Natur aufzubiethen scheinen, ganz Feuer zu werden, uns dennoch nur selten mehr als unbestimmte und zwecklose Ausbrüche der Leidenschaft zeigen, während ihnen die wahren darzustellenden Affecten mit ihren oft höchst interessanten Schattierungen ganz entwischen. Ueberhaupt pflegt man sich von dem dem Schauspieler nöthigen Feuer und

und von dem Mitgefühl der darzuſtellenden Empſindungen die ſonderbarſten Begriffe zu bilden, deren ſo nöthige Berichtigung wir in den Artikeln Ausdruck und Declamation abſichtlich verſucht haben.

Eigentlich kömmt es bei der Darſtellung der Affecten auf dem Theater vorzüglich auf zweierlei an: 1) daſs man die verſchiedenen Töne und Geſten der Affecten richtig und wahr darzuſtellen vermögend ſei; 2) daſs man dieſe Töne jedesmal an ihrer eigentlichen Stelle zu gebrauchen wiſſe. Ueber den zweiten Punct werden wir in dem Artikel Ausdruck ſprechen; und es iſt nur der erſte, in Beziehung auf welchen wir uns noch folgende Bemerkungen erlauben. Erſtlich: Nicht alle Menſchen ſcheinen für alle Leidenſchaften empfänglich zu ſein; der junge Künſtler muſs ſich daher vor allen Dingen prüfen, in welche Leidenſchaften er ſich mit Lebhaftigkeit zu verſetzen vermag. Zweitens: Nicht alle Menſchen haben Organe und einen Körper, welche einen treuen Spiegel ihrer Seelenbewegungen abgeben, ſo daſs ſie dieſe oder jene Leidenſchaft, ſo ſtark ſie dieſelbe auch ſelbſt empſinden mögen, andern durch dieſes Medium anſchaulich zu machen unfähig ſind. Der junge Künſtler muſs daher in dieſer Rückſicht auch ſeinen Körper ſtudieren. Drittens: Das ſogenannte Mitgefühl einer Leidenſchaft, oder richtiger, die lebhafte Vorſtellung derſelben verſetzt die Seele mechaniſch in eine analoge Stimmung, in welcher ſie die Töne und Geſten dieſer Leidenſchaft nachbildet. Je lebhafter dieſe Vorſtellung iſt, deſto lebhafter und täuſchender iſt alſo auch der äuſſere Ausdruck derſelben. Und ſo wie man nur durch öftere Uebung die Fertigkeit erlangt, mit Leichtigkeit ſolche lebhafte Vorſtellungen in ſich zu erwecken, ſo erlangen dieſe Vorſtellungen ſelbſt, ebenfalls bloſs durch Uebung, den gehörigen Grad der Lebhaftigkeit, vermöge deſſen ſie ſich in alle Organe des Körpers ergieſsen, und die vollſtändige Darſtellung der vorgeſtellten Affecten bewirken. Viertens: Da aber die meiſten Menſchen ſelbſt bei den glücklichſten Organen, ſich durch ihren Stand oder ſonſt durch Gewohnheit, gewiſſe Bewegungen eigen gemacht haben, welche, ohne daſs ſie es oft ſelbſt wiſſen, überall zum Vorſchein kommen, gleichwohl aber mit der darzuſtellenden Leidenſchaft oft im Widerſpruche ſtehen, ſo iſt es nicht genug, daſs ſich der Künſtler bloſs auf die Lebhaftigkeit ſeiner Ideen verlaſſe, ſondern er muſs auch den wahren äuſſern Ausdruck der Affecten ſtudieren, und mit dem ſeinigen zuſammenhalten. Fünftens: Eben ſo wenig darf die jedesmalige Rückſicht auf die Nation, das Alter, den Stand,

den Charakter der darzustellenden Person vernachläſſigt werden; denn der Schauspieler stellt nicht seine eignen Affecten, sondern die Leidenschaften anderer dar. Sechstens: Auf dem Theater selbst kann der Schauspieler durch die richtige Beurtheilung, in welcher Entfernung von den Zuschauern gewisse Töne und Bewegungen am besten wirken, in welcher Ansicht, ob in gerader oder im Durchschnitt, gewisse Gesten am besten erscheinen, oft unglaubliche Wirkung hervorbringen. *L.*

Affettuoso.

(*Musik.*)

Bezeichnet eine mittlere Bewegung zwischen Andante und Adagio, und beim Gesange einen gefühlvollen und sanften Ausdruck. *B.*

Akustik.

(*Musik.*)

Ist die Lehre oder Theorie der Töne, und kömmt von einem griechischen Worte her, welches hören bedeutet. Die Akustik macht daher denjenigen Theil der theoretischen Musik aus, welcher die Gründe des Wohlgefallens an Harmonie und Gesang, und die Verhältnisse aller Intervallen sowohl, als die Eigenschaften der Schwingungen bestimmen und angeben soll. *B.*

Alcäus.

Blühte in der 44. Olympiade, sechs hundert Jahr vor unserer Zeitrechnung, und war ein Zeitgenosse und Landsmann der berühmten Lesbischen Dichterin Sappho.

Er war von unruhigem und stürmischem Temperamente, und schien sich ganz dem Kriegsdienste zu widmen. Als er aber unter dem Pittacus gegen die Athenienser mit zu Felde zog, und nach seinem eigenen Ausdrucke (Strabo B. 13. S. 412.) in einer Schlacht übel empfangen wurde, warf er seine Waffen weg, und suchte sich durch die Flucht zu retten. In Mitylene, seiner Vaterstadt, rissen zu seiner Zeit mehrere die Oberherrschaft an sich; Alcäus, der selbst von dem Verdachte nicht frei war, nach ihr zu streben, verfolgte mehrere, unter ihnen den Myrsilus, Mega-

Megalagyrus, Pittacus, mit den bitterſten Gedichten. Pittacus verbannte ihn aus Mitylene; er kam an der Spitze der übrigen Verbannten zurück, und fiel ſeinem Nebenbuhler in die Hände, der ihm groſsmüthig verzieh. — Die Quelle ſeines Haſſes gegen die Tyrannen, war alſo nicht ſo ganz rein, als es Sulzer aus einer Stelle des Qvinctilian ahndet.

Als ihm nun alle Plane auf die Oberherrſchaft miſslungen waren, ſuchte er ſich durch Liebe und Wein zu tröſten, die er auch in ſeinen Liedern beſang. Aber ſo feurig auch ſein Charakter war, ſo ſehr er auch die Sappho liebte, ſo muſste er ſich doch, nach einer Stelle beim Athenäus, erſt durch übermäſsigen Genuſs des Weines zu Liedern begeiſtern. Nun aber ſang er mit einem Feuer, mit einem Enthuſiasmus, der ihn Horazens wärmſten Lobes und der allgemeinen Bewunderung würdig machte: und auch in dieſer Trunkenheit beleidigte er die Sitten nicht. Seine Sprache ſtand mit dem Stoffe immer im genauſten Verhältniſſe; er verband Sanftheit mit Stärke, Reichthum mit Beſtimmtheit und Deutlichkeit; und man ſahe, nach Qvinctilians Urtheile, ſelbſt in ſeinen Trink- und Liebesliedern einen erhabenen Geiſt.

Er iſt der Erfinder des Sylbenmaaſses, welches nach ſeinem Namen das Alcäiſche genennet wird, ein Sylbenmaaſs, welches, ob es gleich nur aus zwei verſchiedenen Füſsen beſteht, doch Mannigfaltigkeit genug und einen auſſerordentlichen Wohlklang hat, und welches Horaz unter allen ſeinen Sylbenmaaſsen am meiſten liebte, denn er ſchrieb ſieben und dreiſsig Oden in demſelben. Es iſt folgendes:

⏑ – ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓
⏑ – ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑

Ich ſah den Bacchus! Afterwelt, ſag es nach,
Von fernen Felſen hallte ſein hohes Lied,
Dryaden ſah ich, und mit ſpitzen
Ohren bockfüſsige Faunen lauſchen.

Von den Liedern des Alcäus iſt uns bis auf einige wenige Bruchſtücke nichts übrig geblieben. *G.*

Alexandriner.

(*Dichtkunſt.*)

Sind Verſe, die aus ſechs jambiſchen Füſsen beſtehen, und deren man ſich ehedem bei längern Gedichten anſtatt des Hexameters bediente. Man ſchloſs ſie entweder immer mit der männlichen Endung, oder mit abwechſelnden männlichen und weiblichen Endungen.

Die zauberiſche Kunſt gebiethet den Entſchlüſsen.

Der männliche Vers kann auf zweierlei Art gebauet ſein. Entweder ſo:

Verzweiflung oder Freude hemmt oder jagt das Blut,

oder ſo:

Umſonſt hält die Vernunft das ſchwache Steuer an.

Die Aufnahme des ungleich ſchönern und mannigfaltigern Hexameters in die deutſche Sprache, hat dieſe Versart gröſstentheils verdrängt. *G.*

Alla breve.

(*Muſik.*)

Dieſes italiäniſche Wort, an deſſen Stelle auch alla Capella gebraucht wird, bezeichnet, wenn es einem Tonſtücke überſchrieben iſt, eine doppelt ſo geſchwinde Bewegung, als ſonſt bei derſelben Art von Noten ſtatt findet, ſo daſs zwei halbe Taktnoten mit der Geſchwindigkeit von zwei Viertelnoten vorgetragen werden. Dieſe Art Tonſtück kömmt bei Kammermuſiken jetzt äuſſerſt ſelten vor. *B.*

Alla ottava.

(*Muſik.*)

Man findet dieſen Ausdruck in Concerten und Sonaten fürs Fortepiano, da er anzeigt, daſs man die nämlichen Töne, über oder unter welchen er angemerkt iſt, auch in der Octave, und alſo entweder eine Octave höher oder tiefer greiffen ſolle. Bei der Violine, wo er ſelten Verdoppelung anzeigt, erſpart er bei hohen Noten die vielen

über das Syſtem aufzuthürmenden Striche. Aufferdem kommt er häufig in Partituren vor, wenn z. B. die Flöten oder Bratſchen, jene um eine Octave höher, dieſe hingegen um eine Octave tiefer mit den Violinen ſpielen ſollen. *B.*

Alla zoppa.

(*Muſik.*)

Dieſer italiäniſche Ausdruck bezeichnet eine gezwungene Bewegung, welche die Takttheile ſo trennt, daſs die eine Hälfte zum vorhergehenden, die andre zum folgenden Takt, oder theils auf den Niederſchlag, theils auf den Aufſchlag fällt, wodurch der Accent verändert wird, und die Töne einen ungleichen und gewiſſermaaſsen hinkenden Gang bekommen. Wenn dieſe Worte einem Tonſtücke vorgeſetzt ſind, ſo wird dadurch angedeutet, daſs der nämliche Gang bis ans Ende beibehalten werden ſoll. Die Noten, welche auf dieſe Art zertheilt werden, heiſſen ſynkopierte, rückende, durchſchnittene Noten. *B.*

Allee.

(*Schöne Gartenkunſt.*)

Als man die Gärten noch als Werke der Baukunſt betrachtete, und ſymmetriſch in Qvartiere und Unterordnungen eintheilte, ſahe man die Alleen als die Straſsen einer Stadt an, und ordnete ſie hauptſächlich nach den Geſetzen der Bequemlichkeit. Abwechſelung, Mannigfaltigkeit, Freiheit, Natürlichkeit durfte man in dieſen Anlagen der Kunſt nicht ſuchen, welche für nichts als ſclaviſche Ordnung Gefühl hatte. Der Spatziergänger wurde durch das ewige Einerlei, durch die beſtändige Anſicht eines Gebäudes, das ſich ihm immer unter einer und derſelben Geſtalt zeigte, durch die oft ſehr lächerliche und immer unnatürliche Form der Bäume und Hecken, nur deſto mehr gepeiniget, je länger die Allee war. Als aber die groſse Reform der Gärten in England begann, ging man in dem Widerwillen gegen die Alleen eben ſo weit, als man vorher in der ausſchweifendſten Liebe zu ihnen gegangen war. Es iſt zwar wahr, die Natur pflanzt keine ſchnurgeraden Alleen; aber die Kunſt handelt thöricht, wenn ſie freiere Alleen da verachtet, wo ſie Vortheil von ihnen ziehen kann; da überdieſs ein Werk der ſchönen Gartenkunſt von ſehr groſsem Umfange ſein muſs,

wenn es Mannigfaltigkeit, und die Stoffe aller der verschiedenen Eindrücke landschaftlicher Scenen darbiethen, und doch zugleich bloſse Natur zu ſein ſcheinen ſoll. Nur ſelten bildete in unſern Gegenden die Natur ſo glücklich, daſs ſie einem kleinen Raume Ausdrücke mannigfaltiger Art gab, daſs man alſo, um ſie zu bewirken, die Kunſt am Ende durchſchimmern laſſen muſs. Iſt man nun einmahl in dieſer Nothwendigkeit, ſo kann man denn doch auch, um ſchöne An- und Ausſichten zu gegewähren, unbekümmert von Alleen Gebrauch machen. Nur werden die Geſetze der Natürlichkeit hierbei verlangen, daſs die Bäume weder in ſchnurgeraden Linien, noch auch in abgezirkelten, gleichen Fernen gepflanzet werden.

Wer Gefühl für die Mannigfaltigkeit und den Reichthum der Natur in der Farbe, der Form und der Gruppierung der einzelnen Gegenſtände hat, wird dieſe Mannigfaltigkeit, dieſen Reichthum auch in der Anlage ſeiner Alleen nachzuahmen ſuchen, wird Bäume von verſchiedenen Formen, von verſchiedener Höhe und Farbe wählen, durch ihre verſchiedene Stellung angenehme Gruppen hervorbringen, und auf dieſe Weiſe ſo ſchön und zauberiſch wie die Natur zuſammen ſetzen.

Weiſs er von den verſchiedenen Farben des Laubes den Gebrauch zu machen, den der Landſchaftmahler von den Farben ſeiner Palette macht, weiſs er in der Ahndung der künftigen Form der Bäume und des Geſträuchs ſie nach den Geſetzen der Perſpective zu ſtellen, hier gröſsere und zuſammengeſetztere, und dort kleinere und einfachere Gruppen zu pflanzen, ſo wird er ſowohl durch das verſchiedene Hell und Dunkel des Laubes, durch die gröſsere und kleinere Form der einzelnen Bäume, durch ſtärkern und ſchwächern Schatten, als auch durch die zufällige Beleuchtung des Tageslichtes, die angenehmſten, täuſchendſten Gemählde hervor bringen.

Nach den Zufälligkeiten der natürlichen Beleuchtung glücklich angebrachte Unterbrechungen der Allee, beſonders, wenn das Laub der folgenden Baumgruppe von hellerer oder dunklerer Farbe iſt, wird die Täuſchung des lebendigen Baumgemähldes erhöhen, und eine mäſsige Krümmung am Ende der Allee dem Geiſte des Betrachters die Idee von unermeſslicher Länge zuführen. *G.*

Allegorie.

(*Aesthetik.*)

Die allgemeine Philosophie über die schöne Kunst beantwortet in Beziehung auf die Allegorie folgende Hauptfragen: 1) Was ist im Allgemeinen die Allegorie, als Werk der schönen Kunst? 2) Worin besteht im Allgemeinen das Genie für Allegorie der schönen Kunst, wie wirken die Seelenkräfte des Künstlers bei Erfindung und Ausbildung derselben? 3) Welches sind die ächten Gegenstände für allegorische Darstellung der schönen Kunst? 4) Welche sind die Hauptvollkommenheiten eines allegorischen Werks der schönen Kunst im Allgemeinen.

I.

Die kritischen Werke über die Allegorie würden in der That minder lückenhaft, unbestimmt und zwecklos sein, wenn sie von einem richtigen und festen Begriffe der Allegorie ausgingen, wiefern sie Werk schöner Kunst ist. Die Allegorie, als Werk schöner Kunst, a) ist von der Allegorie als Figur wesentlich verschieden, eine Bemerkung, welche vorzüglich die Dichtkunst betrifft. Die Allegorie als Figur ist kein Ganzes, sondern bloss Theil, nicht Zweck des Künstlers, sondern bloss Mittel zum Zwecke; die Allegorie, als Werk, ist ein für sich bestehendes Ganzes, ist Zweck des Künstlers. Die Allegorie als Figur besitzt nur Vollkommenheit in Beziehung auf das Ganze, zu welchem sie gehört; die Allegorie als Werk, muss ohne alle weitere Beziehung in sich selbst ihre Vollkommenheit haben; b) sie ist ferner wesentlich verschieden vom Sinnbilde. Das Sinnbild bezieht sich, seinem letzten Zwecke nach, auf das Erkenntnissvermögen, und arbeitet darauf hin, abgezogene Begriffe, allgemeine Wahrheiten anschaulich und dadurch dem Verstande evident zu machen. Die Allegorie, als Werk der schönen Kunst, hat einen ganz andern Zweck; die Ideen, welche sie darstellt, sollen freilich anerkannt werden; allein ihr letzter Zweck ist die Schönheit der Formen und Versinnlichung an sich, und als Ausdruck der Liebe zu der Idee betrachtet. Daher kommt es, dass die Ausführung eines Sinnbildes von der Ausführung einer Allegorie wesentlich verschieden ist. Das Sinnbild muss sich mit grösster Präcision auf die Angabe durchgängig ähnlicher Züge einschränken, ohne sich jenen Schmuck und jene reitzenden Zufälligkeiten zu erlauben, welche der Allegorie frei stehen, ja zu ihrem Wesen gehören.

ren. Diefe drückt einen fchwärmerifchen Zuftand aus, wo die Phantafie alle ihre Schätze aufbiethet, um das Intereffe für eine Idee durch eine ihm ganz entfprechende Verfinnlichung darzuftellen; und fie ift um fo vollkommener, je idealifcher ihre Formen und Bilder find, je ein reicheres Spiel von analogen Bildern fie mit der Hauptidee vergefellfchaftet. c) Wenn der letzte Zweck der Allegorie, als Werkes fchöner Kunft, kein anderer ift, als die Schönheit der Formen und Verfinnlichung an fich, und als Ausdruck der Liebe zu der Idee betrachtet, fo kann man jene Werke gar nicht zur fchönen Kunft rechnen, in denen fich Hafs, Verachtung, Schrecken und ähnliche Leidenfchaften durch entfprechende Verfinnlichung ausdrücken, und zwar fo, dafs diefs Hauptzweck ift. Empfindung des Schönen mufs jederzeit die Hauptwirkung der allegorifchen Darftellung im Ganzen fein.

Attribute nennt man in Werken der Allegorie diejenigen Theile oder Nebenftücke einer allegorifchen Figur, welche entweder an und für fich die geiftige, moralifche Bedeutung derfelben unmittelbar und vollkommen ausdrücken, oder doch zum vollkommenern und lebhaftern Ausdrucke derfelben beitragen. Man kann in Rückficht diefes Unterfchiedes die Attribute in wefentliche und hinzukommende theilen.

Die wefentlichen Attribute bewirken die Anerkennung der allegorifchen Figur nach ihrer wahren Bedeutung; einige davon gründen fich auf wirkliche Aehnlichkeit oder Analogie, diefe nenne ich die fymbolifchen, andere blofs auf zufällige Verknüpfung gewiffer Bilder mit gewiffen Ideen, diefe nenne ich die conventionellen. Die Wage der Gerechtigkeit, das Nektargefchirr der Jugend, das heilige Feuer der Keufchheit, als Veftalin, die Schlange und der Spiegel der Klugheit, die Brüfte der Natur, der Mohn des Schlafs, der Finger auf dem Munde des Harpokrates, alles diefes find fymbolifche Attribute; die Mütze, der Huth der Freiheit, die Schlange der Arzneikunft, die Lilien Frankreichs u. a. find conventionelle Attribute.

2.

Das Genie zur Allegorie der fchönen Kunft ift eine Vereinigung von philofophifchen und aefthetifchen Talenten. Der allegorifche Künftler befitzt ein tiefes Intereffe für die Verhältniffe der Menfchheit zur Natur, dem Moralgefetze, und der überirdifchen Welt, zugleich eine herrfchende Fähigkeit, grofse und intereffante Gefichtspuncte in jeder diefer Hinfichten zu faffen.

Jeder feiner Stoffe drückt, wenn wir ihn nur recht durchdringen, einen folchen Gefichtspunct aus. Wenn er uns die Gefundheit, den Schlaf, die Stärke, die Jugend mahlerifch darftellt, intereffierten ihn da nicht intereffante Verhältniffe der Menfchheit zu der Natur? Wenn er die Unfchuld, die Gerechtigkeit, die Standhaftigkeit fchildert, intereffieren ihn da nicht grofse Verhältniffe der menfchlichen Natur zum moralifchen Gefetze? Und was anders, denn Intereffe für die Beziehung der Menfchheit auf die überirdifche Welt, beftimmt ihn zu feinen Dichtungen von Göttern, Zeit und Unfterblichkeit? Allein was ihn zum Künftler macht, diefs ift das Talent der Erfindung, der Dichtung von finnlichen Geftalten zur Darftellung feiner Ideen, mit einem Ausdrucke, welcher feinem Intereffe für diefelben vollkommen angemeffen ift, und welcher ebendefshalb jederzeit idealifch fein mufs.

Sind feine Ideen aus Sphären genommen, welche das Wefentliche der Menfchheit angehen, und demnach allgemein intereffieren müffen, find feine Formen mit dem Zauber der Schönheit bezeichnet; fo mufs in ihm der Drang herrfchen, feine geiftig-finnlichen Compofitionen darzuftellen, und die Entzückung über feine Mitmenfchen zu verbreiten, von der er fich felbft gehoben fühlt.

3.

Der Stoff der Allegorie mufs jederzeit Ehrfurcht, Bewunderung, Liebe und die damit verwandten Empfindungen als Hauptwirkung erregen. Schönheit mufs das Refultat der Darftellung, als folcher, im Ganzen fein. Die Beziehung des Stoffes auf unfre Neigungen mufs nahe fein, keiner langen Entwickelungen bedürfen, um anerkannt zu werden, und zu wirken. Es fallen alfo alle jene Stoffe weg, welche Gemüthsbewegungen des Abfcheus zur Hauptwirkung haben; Figuren und Schilderungen diefer Art können nur untergeordnet in einem zufammengefetzten Werke erfcheinen, wo die Hauptwirkung durch ihre befondere Wirkung gehoben wird. Die Armuth, mit ihren Attributen, der Geitz, die Betrügerei, mit den ihrigen, können für fich keine Werke fchöner Kunft fein, aber fie können als Theile, als Epifoden vorkommen. Eben fo verweifen wir aus dem Gebiete der fchönen Kunft jene Stoffe, welche ein angeftrengtes Nachdenken, oder wohl gar Speculation erfordern, um fich lebhaft für fie zu intereffieren. Wie mochte fich wohl Sulzer es als möglich denken, dafs je ein Künftler die Wiederherftellung der Wiffenfchaften, das Werk der Reformation, die Entdeckung

deckung der neuen Welt zu zweckmäſsigen Gegenſtänden allegoriſcher Kunſt machen würde!

4.

Die Hauptvollkommenheiten der Allegorie, als ſolcher, betreffen: 1) die Erfindung der Hauptidee; je intereſſanter das Verhältniſs der Menſchheit zur Natur, Moralität, Uebernatur iſt, welches die Idee ausdrückt, und zwar je intereſſanter nach ſeiner Erhabenheit, ſeinem Umfange, ſeiner Liebenswürdigkeit, ſeiner Rührungskraft, ſeiner Ungemeinheit, ſeiner Feinheit, um ſo vollkommener iſt die Idee, ſie ſei nun einfach oder zuſammengeſetzt. 2) Die Bezeichnung der Figuren durch Attribute; je mehr die weſentlichen Attribute durchgängig ſymboliſch, ſelten conventionell ſind, je augenblicklicher durch ſie die Anerkennung der Idee erfolgt, je mehr die hinzukommenden Attribute zur Verſtärkung der Hauptwirkung beitragen, ohne zu ſehr an ſich zu feſſeln, und von den weſentlichen abzuziehen, um ſo vollkommener iſt die Bezeichnung. 3) Den Styl, welcher durchgängig idealiſch ſein muſs. S. die Art. Idealiſch. Styl. Die übrigen Vollkommenheiten ergeben ſich aus dieſen, oder ſind der Allegorie mit andern Gattungen gemein. *H.*

Allegorie.

(*Zeichnende Künſte.*)

Durch die Erfindung der Allegorie ſcheinet die Kunſt die Grenzen der Möglichkeit ihrer Sprache zu überſchreiten, indem ſie dadurch nicht bloſse Thatſachen und ſichtbare Gegenſtände, ſondern abſtracte Ideen, ja ſogar eine ganze Folge ſolcher Ideen der Seele des Betrachters vorlegt.

Hieraus iſt ſehr deutlich, daſs wir einzelne, bedeutende Gegenſtände, z. B. die Biene, als ein Sinnbild der Arbeitſamkeit, von der Allegorie ausſchlieſsen, da uns Darſtellungen der Art, ſo ausdrucksvoll ſie auch immer ſein mögen, den Namen der Allegorie nicht zu verdienen, und nur mit dem Namen Sinnbild bezeichnet werden zu müſſen ſcheinen. Zwar müſſen die Künſtler von ſolchen bezeichnenden Gegenſtänden oft Gebrauch machen, wenn ſie z. B. Länder, Flüſse, Tugenden, Laſter, charakteriſieren wollen, allein man kann nicht ſagen, daſs ſie dabei allegoriſieren, ſondern ſie bezeichnen bloſs durch ein willkührliches, aber allgemein angenommenes Attribut unter

einer männlichen oder weiblichen Figur, einen Flufs, ein Land, eine Tugend oder ein Lafter, welche Figur man ohne diefes Attribut nicht dafür erkennen würde. Es war alfo blofs die Noth, welche folche finnbildliche Dinge in die bildenden Künfte einführte, da es ihnen fonft an jeder andern Sprache fehlt, Figuren der Art beftimmt und unzweideutig zu benennen.

Jedoch, wir kehren zur Allegorie zurück.

Der Künftler macht allegorifche Gemählde auf zweierlei Art: erftlich, dafs er allegorifche mit wirklichen Perfonen vermifcht; diefs ift die mahlerifche Allegorie vom niedern Range; zweitens, dafs er blofs allegorifche Perfonen zufammenfetzt, und durch die Stellung jeder einzelnen Figur, durch die Gruppierung mehrerer und die Zufammenfetzung des Ganzen, der Seele des Betrachters irgend einen oder mehrere Gedanken zuführt, die er ihr durch die natürliche Sprache feiner Kunft nicht zuführen konnte. Und diefs ift ein allegorifches Gemählde im eigentlichen Sinne des Wortes.

Was die erftere Art anlangt, fo kann fie, wenn der Künftler nicht unendlich viel Kunft anwendete, für fein Product äufferft gefährlich werden, im Fall nämlich feine wirklichen Perfonen nicht aus einem Zeitalter find, in welchem der Einflufs feiner allegorifchen Figuren noch ein Artikel des Volksglaubens war, im Fall alfo, da man fich hierzu faft ausfchliefslich nur Perfonen aus der Griechifchen oder Römifchen Mythologie bedienen kann, feine wirklichen Perfonen nicht aus der ältern Gefchichte jener Völker genommen find. Denn erftlich kann die Einheit der Handlung dadurch beleidiget werden, zweitens wird die Wahrfcheinlichkeit verletzet, und drittens durch einen natürlichen Zug des Menfchen, die Aufmerkfamkeit von der wirklichen Perfon auf die allegorifche, idealifche abgezogen.

Die letztere, aus lauter allegorifchen Figuren zufammengefetzte Art hat alle jene Gefahren nicht zu fürchten, erfordert aber unftreitig mehr Dichtungsvermögen, und gröfsern Scharffinn des Künftlers, als die erftere. Da er mehrere allegorifche Figuren zufammen zu fetzen hat, fo mufs er nicht nur einen gröfseren Vorrath von charakteriftifchen, leicht zu erklärenden Attributen befitzen, fondern er wird fich auch oft in der Nothwendigkeit befinden, deren erfinden zu müffen. Und nur ein aufferordentliches Glück, ein mehr als gemeiner Scharffinn kann ihm, immer nur bei einem fehr kleinen Theile des Publicums, die Verftändlichkeit feiner Allegorie verfichern. Mifslingen ihm feine Erfindungen, fo ift Undeut-

deutlichkeit oder Lächerlichkeit unvermeidlich, und alle ſeine Mühe umſonſt.

Die Lectüre allegoriſcher Dichter kann ihm zwar hierin einen ſichern Leitfaden geben, allein ſie iſt ihm nur mit der gröſseſten Vorſicht zu empfehlen. Die Mittel und Sprachen dieſer beiden Künſte ſind ſo weſentlich von einander verſchieden, daſs, was in der einen ſehr deutlich und ſchön iſt, in der andern unverſtändlich und ungereimt ſein kann. Die Dichtkunſt hat den Vortheil, ihre allegoriſchen Perſonen zu benennen, ihre Charaktere ausführlich zu entwerfen, ihre Handlungen vorzubereiten, und ſie in der Zeit wirklich handeln zu laſſen. Alles deſſen entbehret die Mahlerei. Sie ſtellt einen einzigen, von allen frühern und nachfolgenden abgeriſſenen Augenblick dar, kann ihre Perſonen durch nichts als ſichtbare Gegenſtände charakteriſieren, und muſs folglich dieſen Augenblick, dieſe ſichtbaren, charakteriſtiſchen Gegenſtände ſo wählen, daſs man ſowohl die handelnde Perſon, als auch die Abſicht der Handlung daraus deutlich erkennt. Schwierigkeiten, die in allegoriſchen, aus vielen Figuren zuſammen geſetzten Gemählden oft unüberwindlich ſind.

Hat der Künſtler dichteriſches Genie genug, ſo kann er, wie es Leſſing mit der Aeſopiſchen Fabel machte, Eine Allegorie in mehrern neben einander geſtellten Gemählden fortſetzen; er gewinnet dadurch den Vortheil, mehr als einen einzigen Augenblick der Handlung darzuſtellen, und iſt eben darum der Unverſtändlichkeit weniger ausgeſetzt. Glücklich erfundene Allegorieen der Art müſſen dem Künſtler eben ſo viel Ehre bringen, als ſie dem Betrachter wohlgefällige Unterhaltung gewähren, und ſeiner Seele den Sinn ihrer Zuſammenſetzung tiefer einprägen.

Es ſei uns erlaubt, die Beſchreibung eines allegoriſchen Gemähldes der Art von Herrn Profeſſor Oeſer beizufügen, mit welchem dieſer würdige Freund des groſsen Winkelmann den Concertſaal zu Leipzig ſchmückte. Wir bedienen uns der Worte des Herrn Kreuchauff *):

„Alles erſcheint beim Eintritte in den Saal in ernſter Einfalt, weislich veredelt durch eine Scene der Muſen, welche die Kunſt des Pinſels, durch das geöffnet zu ſein ſcheinende Gewölbe, ſichtbar werden lieſs.

Die neun Göttinnen des Parnaſſes ſammleten ſich über dem Gebäude. Ihre kleinere Hälfte verweilet, höher ſitzend, beim Gotte des Lichtes.

*) Oeſers neueſte Allegoriegemählde, S. 36.

Die drei Vorsteherinnen der Musik ziehen, von ihnen gesondert, durch die mittlere Oeffnung der Decke, in ihren Tempel ein.

Völlig bekleidet und mit ihren Kronen festlich geschmückt lassen sie, die hier allein gefallen und nützen wollen, jene, gemächlich mit aufgelöstem Gewande und freien Locken, zurück.

Die Erfinderinnen der Flöten und der Saitenspiele, Euterpe und Klio, nahmen ihre Fürstin, die Muse des Gesanges, Polymnia, mitten unter sich, leiten sie in ihren Armen von der Höhe, aus der sie mit ihr in gerader Richtung niederschweben, und der Genius der ernsten Freude, ein schöner Jüngling, der ihnen im Schwunge beide aufgehobene Hände voll frischer Blumen beut, führet sie an.

Ihre genauer mit ihnen verbündeten Schwestern, die einander zur Seite sitzende dramatische und lyrische Dichtkunst, Melpomene und Erato, begleiten sie, gleich ihnen feierlich gekleidet und gekrönt, in mäßsiger Entfernung, auf einer schwellenden Wolke.

Im obern Lichte des glänzenden Gewölkes erzeugt sinkt sie näher herzu, und wallt vor den vom Antlitze des Musengottes alles beleuchtenden Strahlen her. Gleich einer andern, die vom Sitze der übrigen Musen und ihres Lehrers losgewunden, ihr gegen über, das Gebäude ereilte, hat sie, beim Niederlegen auf die gewölbte Decke, einen Theil des Gesimses überzogen, und daran sich weiter zur Oeffnung herein gewälzt. Der lichte Schatten, der die gemilderte Klarheit ihres Saumes an der Fläche nachahmt, scheint zu schwinden, und die Annäherung der Herabkommenden sichtbarer zu werden.

Melpomene schlägt ein breites Buch in ihrem Schoosse auf, worein sie ihre Blicke versenkt, als ob sie der melodischen Vereinigung des gesungenen und gesprochenen Ausdruckes ihrer Ideen nachdenke.

Ein Kind der Liebe, seiner Stelle zwischen beiden redenden Künsten getreu, erhebt sich hinter ihr, über ihre Linke herzu, und giebt bei dem, was sein Auge in den Blättern erschlich, mit gegen einander gekehrten Händen, ein stilles Zeichen ehrerbiethigster Bewunderung.

Erato sandte Amor, ihren getreuen Begleiter, voraus: durch die zwote Oeffnung, gerade über dem Orchester, siehet man, wie er, die Hand an der Leier, jeder wilden Leidenschaft gebiethen will, und sie selbst im Löwen, auf dem er sitzt, durch die Gewalt der Musik bezähmt. Sonst grausam, nun erweicht, scheint dieser im Laufe gehemmt, mit Weile auf wallender Bahn mehr

fürder

fürder zu schwimmen, als fort zu schreiten; und friedlich lauschend sieht er sich um nach dem, der ihm mit dem Saitenspiele nie empfundenes Gefühl ins Ohr rauschte.

Die Mutter des kleinen Siegers wendet sich, stillen Beifalls voll, vom schwebenden Lager zu ihm; verbirgt in der Linken den goldenen Apfel, der ihrer Schönheit im Wettstreite mit Weisheit und Hoheit zufiel; verweilt aber mit theilnehmendem Vergnügen in einiger Entfernung, zur Annäherung bereit, und zum Entschlusse gereitzt, den Liebling, bei Endigung des siegenden Spieles, mit Schenkung des selbst erlangten Preises zu überraschen.

Sie vertraute seine hier entbehrlichen Waffen den Händen ihrer beiher spielenden Kinder, die sie anderwärts zu verwenden sich gelüsten lassen. Schon raubt eins dem andern die Pfeile zu ihrer Bestimmung aus dem Köcher.

Indessen wagte sich der Unverstand, in Marsyas Gestalt, an den Thron des Apollo, und wurde, auf einen vom Gotte mit gebiethender Freundlichkeit gegebenen Wink, der Willkühr des Musengefolges überlassen.

Durch die dritte Oeffnung sieht man das Urtheil an ihm vollstrecken.

Gewaltübende Götterknaben nöthigten ihn sich zu krümmen, und mit hinterwärts gebundenen Armen vom Lichtquell zu entfernen. Das Ende der Bande in der Linken, und mit Rückenstreichen von der aufgehobenen Rechten verfolgt ihn der eine; der andere fasst das ziegenfüfsige Misgeschöpf bei den Haarlocken, quetscht ihm mit beiden Händen die gespitzten Ohren an den Kopf, und zieht ihn dabei, von der Höhe nieder, nach der Thüre zu.

Unter ihren umher schwebenden Brüdern empfiehlt einer dem andern, der ihn himmelan begleitet, mit lohnenden Lorbern in der Hand, ein offnes Buch, das mit dem Namen einer Virtuosen-Familie, Bach, bezeichnet ist, deren Stamm, durch seine aus Leipzigs Schoofse verbreiteten vielen Zweige, in und auffer Deutschlands Grenzen Früchte trägt.

So leicht sich aus dem Sinne der Allegorie die Bestimmung des Gebäudes erklärt, welches dem Musikstudium, besonders der Uebung des Gesanges gewidmet ist, um dessen edelste Anwendung die redenden Künste schwesterlich sich mit ihm beeifern; eben so deutlich wird dadurch zugleich erinnert, was Würde und Gewalt dieser vereinigten Künste vermag, und wie hier die Höhe ihres gemeinschaftlichen Zweckes erstrebt werden könne, wenn gute Genien sorgen, dass kein Unberufener oder Verworfener

fener dieſes Heiligthum der Muſen entweihe, und darin nur die Stimme ſolcher Lehrer laut werden darf, die mit einem Bach, Haſſe, Hiller oder Nauman in geiſtiger Verwandſchaft ſtehen.“

Dieſe Schilderung iſt freilich etwas lang, da ſie aber für den jüngen Künſtler von groſsem Nutzen ſein kann, trugen wir kein Bedenken, ſie ganz auf zu nehmen, und erinnern nur noch ſchlüſslich gegen eine Stelle des Sulzeriſchen Artikels Allegorie, daſs die Baukunſt, als Baukunſt, von der Allegorie keinen Gebrauch machen kann, daſs z. B. die Schilder und Waffen an dem Fries des Berliniſchen Zeughauſes keine Allegorieen, ſondern bloſs zweckmäſsige, emblematiſche Verzierungen ſind, welche der Beſtimmung des Gebäudes entſprechen. In dem Rebenkranze vor einem Weinhauſe fand gewiſs noch kein Menſch eine Allegorie. *G.*

Allegretto.

(*Muſik.*)

Bedeutet eine gemäſsigtere Lebhaftigkeit als Allegro, oder eine mindere Geſchwindigkeit im Takte. *B.*

Allegro.

(*Muſik.*)

Ueber einem Tonſtücke angemerkt, bedeutet den zweiten unter den fünf angenommenen Hauptgraden der Bewegung vom Geſchwinden zum Langſamen, oder nach dem Preſto die geſchwindeſte von allen Bewegungen. Bezeichnet nun der Inhalt eines ſolchen Tonſtücks einen beſondern Charakter, auf den man für die Ausführung wünſcht aufmerkſam zu machen, ſo heiſst es Allegro agitato, Allegro con brio etc. Auſſer einem gewiſſen natürlichen Feuer, Praeciſion u. d. g. iſt Fertigkeit in der Kehle, den Fingern, dem Bogen, der Zunge., welches letztere nur auf blaſende Inſtrumente geht, (S. Anſatz) die vornehmſte Eigenſchaft bei Ausübung dieſer Art von Tonſtücken, welchen, da ſie bloſs auf mechaniſcher Cultur beruhen, das Adagio in Rückſicht der Fortſchritte jederzeit weit zurück ſtehn wird. *B.*

Allemande.

(*Musik.*)

Eine Gattung von Tonstück in Vierviertelkakte, und in ernsthafter Bewegung. Die Benennung deutet an, dass er ursprünglich deutsch sei. Wenn Allemanden in Sonaten u. d. g. vorkommen, welches jetzt zwar selten geschieht, so giebt man ihnen eine etwas lebhaftere Bewegung. Eine Allemande bedeutet auch ein Tanzstück, und als solches steht sie in zweiviertel Takte, und hat eine muntre und etwas hüpfende Bewegung. *B.*

Allemande.

(*Tanzkunst.*)

Ein ursprünglich deutscher Tanz, den man auch Strasburgisch nennt. Der Charakter seiner Bewegung ist Fröhlichkeit, und seiner Pantomime trauliche, scherzende Zärtlichkeit.

Das Zeitmaass desselben besteht aus zwei Vierteln, deren letzteres der Tänzer wiederum in zwei Theile theilt. Seine Pas haben daher mit dem Gange des muntern Daktylus in der Dichtkunst eine auffallende Aehnlichkeit.

Die Allemande kann nur von einem einzigen Paare getanzet werden, es können aber auch mehrere an derselben Theil nehmen.

Der Tänzer schlingt seinen rechten Arm nachlässig um seine Dame, und sie legt ihre linke Hand traulich auf seine Schulter. In dieser Stellung tanzen sie in den vorher angegeben Schritten, während die erste Klausul zum ersten mahl gespielet wird, den Saal hinab, und kehren bei der zweiten Wiederhohlung zurück. Die übrigen Paare sind ihnen gefolgt.

Die Bewegungen der folgenden Touren sind Ausdrücke einer steigenden Freude, und einer höhern vertrauten Zärtlichkeit. Die Mannigfaltigkeit derselben hängt von der Geschicklichkeit des Tänzers ab. *G.*

Al Segno.

(*Musik.*)

Oder dal Segno. Diese Worte am Ende eines Tonstücks, bedeuten, dass man selbiges nicht ganz vom Anfang, sondern von der Stelle, wohin das Zeichen weist, wieder anfangen soll. *B.*

All' unisono.

(*Musik.*)

Hier findet das statt, was bei alla ottava gesagt ist, nur mit dem Unterschiede, dass die Stimme, auf die gedeutet wird, nicht in der Octave, sondern mit den nämlichen Intervallen überzutragen ist. Es giebt aber gleichwohl Fälle, wo selbige auf die blosse Anzeige all' unisono doch in einer andern Octave muss genommen werden, z. B. es stünde im Systeme des Basses all' unisono colle Violini. Dergleichen Fälle sind aber schon an sich einleuchtend, und der natürliche Umfang jedes Instruments führt den Spieler von selbst drauf. *B.*

Alt.

(*Musik.*)

Haute contre bei den Italiänern Contr' Alto, oder Alto Tenore, ist unter den mehrern Classen, in welche die Stimmen nach der Verschiedenheit ihrer Höhe und Tiefe eingetheilt werden, die dritte nach dem Sopran und Diskant, wenn man nämlich anders auf die verschiedentlich angenommene Eintheilung des Diskants in der ersten und zweiten Rücksicht nehmen will. Der weiteste Umfang der Altstimme ist vom kleinen *F* bis ins zweigestrichene *C*. Wird dieser Umfang nun entweder von oben, oder von unten um eine Terz verringert, so heisst er entweder der tiefe oder der hohe Alt. Gewöhnlich wird er in Italien von einer weiblichen, oder Castratenstimme gesungen, denn ausserdem ist er auch nicht natürlich, und überschreit, wenn ihn eine Mannsstimme vorträgt, auf eine widrige Art die übrigen Stimmen. *B.*

Ambitus.

(*Musik.*)

Siehe den Artikel Umfang.

Amoroso.

(*Musik.*)

Zärtlich, liebreich, tendrement. Diese Worte über einem Tonstücke bezeichnen eine sanfte und langsame Bewegung, die von einem zarten und rührenden Ausdruck belebt

belebt wird. Der Charakter des italiänischen Amoroso hat mehr Accent und mehr Leidenschaftliches als das französische Tendrement. *B.*

Amphicord.

(*Musik.*)

Oder Lyre barberine. Ein Saiteninstrument, dessen Erfinder Jean Doni ist, in dessen Werken man eine nähere Beschreibung davon findet. *B.*

Amphitheater.

(*Baukunst.*)

War bei den Römern ein zu den Kampfspielen der Fechter oder wilden Thiere bestimmtes Gebäude. Seine Form war rund oder oval. In der Mitte desselben war ein groser mit Sand belegter Platz, Arena genannt, auf welchem die Kampfspiele vorgestellet wurden, rings um denselben waren Gewölbe, worin man die wilden Thiere aufbewahrte. Ueber diesen Gewölben erhob sich eine Galerie für die vornehmsten Zuschauer. Die vierzehen, immer höher und höher steigenden Reihen von Sitzen waren für die reichern Bürger, die obersten für das gemeine Volk bestimmt. Da diese Gebäude so grofs waren, dafs sie dreissig bis achtzig tausend Zuschauer fasten, und da man bei Schauspielen der Art keine künstliche Beleuchtung anbringen konnte, so baute man sie ohne Dach.

Das gröseste und schönste Amphitheater wurde vom Kaiser Vespasian angefangen, und von seinem Sohne Titus vollendet. Es erhielt nachher seiner Gröfse wegen den Namen il Coloseo, und es stehen noch jetzt beträchtliche Stücke von demselben. Das Amphitheater zu Verona hat sich unter allen andern noch am besten erhalten, und wird auf Kosten der Stadt unterhalten.

In unsern Schauspielhäusern nennet man den Platz der Bühne gegen über, auf welchem allmählig höher steigende Bänke angebracht sind, gleichfalls das Amphitheater. *G.*

Anakreon.

Aus Teos in Jonien, blühte in der 62sten Olympiade, 532 Jahre vor unserer Zeitrechnung. Wegen der Gewaltthätigkeiten der Perser unter dem Cyrus oder Cambyses ver-

verlieſſen die meiſten Einwohner von Teos ihr Vaterland, und begaben ſich nach Abdera, bei welcher Gelegenheit ſich vielleicht auch Anakreon nach Samos begab, welche Inſel damahls von Polykrates, einem Freunde der ſchönen Künſte beherrſcht wurde, der dem Dichter ſeine Freundſchaft ſchenkte. Hipparchus, der Beherrſcher von Athen, zog ihn von da an ſeinen Hof, und überhäufte ihn mit Ehre.

Er beſang Wein und Liebe, mit einer Einfalt, einem Witze, einer Laune, die in einigen Liedern unübertreflich iſt. Seine Phantaſie mahlt ihm Alles in einem goldenen Lichte, die Sorgen des Lebens und der Zukunft fliehen vor ſeinen Bechern und Roſenkränzen, Amoretten wiegen ihn in Träume ein, und ſchöne Mädchen küſſen ihm den Kummer weg. Heiterer, unbefangener Lebensgenuſs war ſeine Moral, und Wein und Liebe und Roſen ſeine Sorge. Seine Lieder ſind, wie ſich Sulzer ausdrückt, ein Blumengarten, wo tauſend liebliche Gerüche herumflattern; wenn er aber hinzuſetzt: Wo keine einzige nahrhafte Frucht anzutreffen iſt, mag er dem guten Anakreon wohl einiges Unrecht thun.

Das kurze, meiſt dreifüſsig jambiſche Sylbenmaaſs iſt dem leichten Gange ſeiner Ideen ſehr angemeſſen, und die Wendungen, die er in ſeinen Liedern nimmt, verdienen zu ähnlichen Producten ein fleiſsiges Studium, und verrathen eine Meiſterhand. Wir beſitzen noch ein und ſiebenzig Lieder, die ihm zugeſchrieben werden, aber von ſo ungleichem Werthe ſind, daſs man faſt allgemein an der Aechtheit mehrerer von ihnen zweifelt. *G.*

Anatomie.

(*Bildende Künſte.*)

Die Anatomie der Künſtler iſt die Kenntniſs der äuſſern Theile des menſchlichen Körpers, und der Veränderungen derſelben nach den verſchiedenen Stellungen, Rührungen und Bewegungen, eine Kenntniſs, die dem bildenden Künſtler um deſto nothwendiger iſt, je weniger wahre Schönheit ohne Wahrheit der Darſtellung überhaupt Statt finden kann.

Der Künſtler will in ſeinen Werken keine todten Figuren darſtellen, will uns eine täuſchende Nachbildung der Menſchen, ihrer Stellungen, Handlungen und Rührungen geben; wie aber wird er dieſen Zweck erlangen, wenn er nicht die Bewegungen und Gänge der Knochen und Muskeln kennt, wie will er uns den Seelenzuſtand des nach-

nachbildeten Menſchen darſtellen, wenn er nicht das Spiel der Muskeln, ihre Anſchwellungen und Senkungen weiſs? Wie will er uns überreden, die Bewegung ſeiner Figur ſei wirklich lebendig, wenn die Bewegung ihrer Sehnen und Muskeln der Natur widerſpricht? — Glückliche Anlagen, Genie, Geſchmack, Leichtigkeit in der Nachbildung kann ein poſitives Studium nicht erſetzen, ohne welches der Künſtler einer Figur weder Ponderation, noch Bewegung, noch Ausdruck, geben kann.

Es hat Mahler und Bildner gegeben, vorzüglich aber unter denen, die den Gothiſchen Geſchmack aus den Künſten vertrieben, und giebt deren noch jetzt, welche das Studium der Anatomie allzu ſehr liebten, und es in ihren Werken allzu ſehr zeigten. Man mahlt und bildet noch keinen Hercules, wenn man einem Manne ſtarke und robuſte Muskeln giebt, ſo wie man noch keine Venus darſtellt, wenn man einen weiblichen Körper mit ganz gerundeten und muskelleeren Gliedmaaſsen mahlt. Ueberladung der Muskeln iſt ein eben ſo groſser Fehler, als gänzlicher Mangel derſelben, und die Wahrheit des Ausdrucks verlangt ſchlechterdings auch Wahrheit des nachgebildeten Gegenſtandes. *G.*

Andante.

(*Muſik.*)

Bedeutet unter den fünf angenommenen Graden der Bewegung die dritte vom Langſamen zum Geſchwinden. Es kommt von dem italiänischen Wort andare, gehen her, bezeichnet eine deutlich abgemeſſene ruhige Bewegung, und kommt faſt mit dem überein, was die Franzoſen gracieuſement nennen. Der durch das Wort Andantino bezeichneten Bewegung, kann man füglich ihre Stelle zwiſchen Andante und Allegretto geben, ſo wird ſie wenigſtens jetzt faſt allgemein genommen. Rouſſeau will durch Andantino einen mindern Grad von Munterkeit als durch Andante verſtanden wiſſen. *B.*

Angenehm.

(*Aeſthetik.*)

Angenehm iſt das Gattungswort für alle Arten des Vergnügens. Siehe den Artikel Empfindung. Kant hat ſich willkührlich in ſeiner Kritik der aeſthetiſchen Urtheilskraft dieſes Wortes zur Bezeichnung deſſen bedient,

dient, was den Sinnen in der Empfindung gefällt, und das Angenehme in dieser Bedeutung vom Vergnügen am Guten und Schönen mit vieler Feinheit unterschieden. Das Angenehme ist ihm ein bloßes Privatgefühl, welches in der besondern Art der sinnlichen Empfänglichkeit und den besondern Neigungen eines Individuums gegründet ist, also auf Nothwendigkeit und Allgemeinheit nicht Anspruch machen kann. Siehe die Artikel Gut und Schön. *H.*

Angenehm.

(*Zeichnende Künste.*)

Die Darstellung solcher Gegenstände, Formen und Farben, die wir im Allgemeinen gern sehen, macht in der Mahlerei das aus, was wir angenehm nennen. Es giebt also keine besondere Gattung für dasselbe. Man kann historische Gemählde und Landschaften u. s. f. in der angenehmen Manier mahlen.

Der Charakter des Angenehmen bestehet darin, daß unsere Sinne leicht beschäfftiget, unserer Seele sanfte Rührungen und ruhig begehrende Gefühle zugeführet werden. Was stark bewegt, uns zu großen Leidenschaften begeistert, kann groß, kann erhaben, kann unendlich schön sein, aber es ist nicht angenehm.

Der Künstler bringt das Angenehme erstlich durch die Wahl solcher Stoffe, welche unserer Phantasie ein leichtes Spiel verursachen, sodann durch ungezwungene, höchst natürliche und leichte Stellungen und Bewegungen der Figuren, und zuletzt durch ein Colorit hervor, welches man in der Sprache des gemeinen Lebens gefällig nennt. Die Schatten müssen hier vorzüglich leicht und warm, die Lichter gemildert, die Tinten der Töne so verschmolzen sein, daß das Auge des Betrachters leicht und ohne Anstoß darüber hingleitet.

Die Stellungen und Bewegungen des menschlichen Körpers, welche die Mode angenehm nennt, sind gewöhnlich im höchsten Grade affectiert und maniriert. Der Künstler, der angenehme historische Gemählde liefern will, wird also die Stoffe derselben nicht aus großen Gesellschaften und glänzenden Cirkeln, sondern aus der durch Kunst und Affectation noch unverdorbenen Menschenklasse herhohlen müssen. Grimasierende Gesichtszüge, Tanzmeistergeschmeidigkeit, Theatergebehrden führen uns allemahl die Idee von Zwang unausbleiblich herbei, und erregen nothwendiger Weise ein unangenehmes Gefühl. *G.*

Angloife.

(*Mufik.*)

Englifcher Tanz, Country dance, ländlicher Tanz, den wir fälfchlich Contertanz nennen, ift ein Tanz- oder Tonftück von fehr lebhaftem Charakter, welcher oft bis an das Mäfsigkomifche grenzt. Er wird in zweiviertel, oder auch in drei- und fechsachtel Takt gefetzt, und fehr munter, beinahe hüpfend vorgetragen. Die erfte Note eines jeden Taktes wird meift mit gutem Erfolge etwas ftark accentuirt. Die Bewegung ift zwar gefchwinde, doch nicht immer in gleichem Grade. *B.*

Anlage.

(*Schöne Künfte.*)

Die Darftellung der wefentlichften Theile eines Werkes, nach deren Vollendung nichts Wichtiges mehr hinzugefetzet werden darf. Einzelne Schönheiten vergüten die Fehler der Anlage nicht, und es ift hauptfächlich in der Anlage, wo fich das Genie am vortheilhafteften zeigt. Schöne, fleifsig ausgeführte Details können auch mittelmäfsige Köpfe liefern, aber das Genie allein kann ein grofses, fchönes Ganze umfaffen, wenn es auch oft zu feurig ift, der fchönen Anlage eine eben fo fchöne Ausführung zu geben. Ein Werk der Kunft kann alfo, wenn es auch wenig, oder wohl gar fchlecht ausgeführet ift, fchon der Anlage wegen Werth haben. *G.*

Anlage.

(*Schöne Gartenkunft.*)

Diefes Wort wird in der fchönen Gartenkunft in doppelter Bedeutung genommen; in der erftern bezeichnet es einen für fich ein Ganzes ausmachenden Theil des Gartens, und in der letztern, die Zufammenfetzung, Anordnung, Vertheilung der gefammten einzelnen Theile, zu einem zweckmäfsigen, wohlgefälligen und fchönen Ganzen. Da von der erftern Bedeutung diefes Wortes in mehrern Artikeln diefes Wörterbuches gehandelt werden wird, fo wollen wir uns hier blofs mit der letztern befchäftigen.

Die Gartenkunft hat mit allen andern fchönen Künften das gemein, dafs fie Erregung des Gefühls beabfichtiget, diefes Gefühl durch verfchiedene Nüancen hindurch leitet, um es endlich zu einem harmonifchen Ganzen zu

 ftimmen.

ſtimmen. Von dieſem Grundſatze muſs alſo auch der Gartenkünſtler bei der Anlage ſeines Werkes ausgehen. Er muſs fürs erſte den allgemeinen Charakter der Gegend, die er zu einem Kunſtwerke umwandeln will, lang und fleiſſig ſtudieret, ſeine jedesmahligen Empfindungen bei dem Herumwandeln in derſelben genau beobachtet, und die ausgezeichnet haben, welche ihm die herrſchenden waren. Kennt er dieſe genau, ſo wird ihm auch ſein Gedächtniſs ſagen, welcher einzelne Zug der Gegend ihn in der Reihe ſeiner Gefühle ſtöhrte, welcher entweder nur im Miſsverhältniſſe mit ihnen ſtand, oder dem herrſchenden Eindrucke ganz heterogen war. Er weiſs nun, was ſeiner Gegend fehlt, um ein vollendetes Ganze zu werden. Die Uebergänge der verſchiedenen Nüancen der Ausdrücke waren vielleicht zu plötzlich, zu wenig geordnet, zu auffallend; er ſuche ſie alſo durch Schönheiten, die er anderwärts ſahe und fühlte, näher mit einander zu verbinden, zu ordnen, auszugleichen, der allzu einfachen Gegend Abwechſelung und Mannigfaltigkeit zu geben, und vereinbare dieſe Mannigfaltigkeit mit lachender Anmuth. Iſt der Charakter ſeiner Landſchaft feierlich, wie oft wird ſie ihm da Gelegenheit zu den rührendſten Scenen darbiethen, iſt er ernſt, iſt er erhaben, wie ſehr kann er da den Betrachter zu groſsen, edeln Gefühlen vorbereiten, wenn er den Gang der menſchlichen Empfindungen, und die äuſſern Urſachen beobachtete, welche ſie hervorbringen.

Er vermeide bei ſeinen Gartenanlagen hauptſächlich zwei Fehler, Einförmigkeit und Ueberladung. Die erſtere führt gerade zu auf die alte Manier in den Gärten zurück, und die letztere iſt eckelhaft und lächerlich. G.

Anlauf.

(*Baukunſt.*)

Siehe den Artikel Ablauf.

Anmuth.

(*Aeſthetik.*)

Die meiſten aeſthetiſchen Schriftſteller bedienen ſich des Wortes Anmuth zur Bezeichnung deſſen, was die mehreſten vorzüglich gebildeten Nationen durch Grazie ausdrücken. Allein wenn wir den ganzen Reichthum unſerer Sprache für die Darſtellung mannigfaltiger Nüancen des Vergnügens an Form gehörig benutzen, finden wir,

daſs

dafs Anmuth weit entfernt ift, mit Grazie identifch zu fein.

Unfere Sprache biethet uns die Wörter: Reitz, Anmuth, Lieblichkeit, Liebreitz, Holdfeligkeit, als eine Stufenfolge von Ausdrücken verwandter Empfindungen dar, deren die eine fich über die andere erhebt. Reitz fcheint das generifche Wort zu fein, die übrigen Wörter drücken befondere Arten des Reitzes aus. Nur das Schöne kann reitzend fein; das Schöne wird aber reitzend, wenn es nicht blofs das Vergnügen der Contemplation erregt, fondern zugleich auch eine fchwärmerifche Begier, fich innig mit ihm zu vereinigen, es feiner Phantafie zu fortdauerndem Genuffe zu übergeben.

Anmuth und Lieblichkeit find von Liebreitz und Holdfeligkeit dadurch unterfchieden, dafs jene auch von leblofen und thierifchen Wefen, diefe blofs von Menfchen und höhern Wefen gebraucht werden können; jene ein durch die Auffaffung einer Form erregtes angenehmes Lebensgefühl, diefe ein höheres mit der Sittlichkeit nah verwandtes Gefühl ausdrücken; jene in Werken der Kunft in der Anordnung und Manier, diefe im Ausdrucke ihren Grund haben. Ich kann einer Flur, der Geftalt eines Thieres, Anmuth, Lieblichkeit zu eignen, ich kann in einer Behandlung des Helldunkels, des Colorits Anmuth, Lieblichkeit finden; allezeit drücke ich damit aus, dafs eine gewiffe Form mich unmittelbar in den Zuftand eines lebhaftern, harmonifchen und fanften Spiels der Lebensgeifter verfetzt; die Anmuth hat mehr den Charakter der Lebhaftigkeit, denn die Lieblichkeit; die Lieblichkeit mehr den Charakter der Sanftheit, als die Anmuth.

Liebreitz ift das ächte deutfche Wort für Grazie. Es ift nur demjenigen Gefchlechte eigen, welches unferer Leidenfchaft den Beinahmen des Schönen verdankt, und zwar ihm nur in der Blüthe des Lebens eigen. Liebreitz begleitet bei diefem Gefchlechte den Ausdruck der Liebe, und athmet aus jenen zauberifchen Mienen und Bewegungen, in welchen der Ausdruck der Liebe mit dem Ausdrucke einer unfchuldvollen Begier, die Liebe zu verbergen, frei und natürlich verknüpft ift. Der Liebreitz fteht auf einem fo feinem Punct zwifchen der Offenheit der Unfchuld, und der fchamhaften Zurückhaltung der Unfchuld, dafs das geringfte Uebergewicht auf einer von beiden Seiten fie fogleich vernichtet. Nur darin befteht der Zauber des Liebreitzes, dafs wir von dem fchönen Momente überrafcht werden, wo Unfchuld Neigung

verrathen und auch verhüllen möchte. Dieses schöne Moment vermag kein Studium zu erkünsteln; die Natur hat sich den Ausdruck davon vorbehalten, und Jede, die ihr diess Geheimniss ablernen will, findet sich bald gestraft, indem sie statt des Liebreitzes nur eine fade Ziererei annimmt, die in eben dem Grade zurückstöfst, als der wahre Liebreitz anzieht. Der Liebreitz ist für die Künstler eine der schwersten Klippen; der bildende Künstler muss nur vom Genie und der Begeisterung erwarten, dass Werke von ihm Liebreitz athmen; der Dichter hat den grossen Vortheil, dass er nur die Wirkungen der liebreitzenden Form ausdrücken darf, um auf unsere Phantasie zu wirken. Ein Gedicht beseelt von dem feinsten Ausdrucke der Grazie ist Klopstocks künftige Geliebte, und folgende Stellen verbreiten vielleicht über meine Theorie einiges Licht:

Aber du gehest denkend und langsam, das Auge voll Thränen
Und jungfräulicher Ernst deckt dein verschönert Gesicht.
Täuschte dich jemand? Und weinst du, weil deiner Gespielinnen eine
Nicht, wie von ihr du geglaubt, redlich und tugendhaft war?
Oder liebst du, wie ich? Erwacht mit unsterblicher Sehnsucht,
Wie sie mein Herz mir empört, dir die starke Natur?
Was sagt dieser erseufzende Mund? Was sagt mir diess Auge,
Das mit verlangendem Blick sich gen Himmel erhebt?
Was entdeckt mir diess tiefere Denken, als fühlst du ihn vor dir,
Ach, als sänkst du ans Herz dieses Glücklichen hin.
Ach du liebest! So wahr die Natur kein edleres Herz nicht
Ohne den heiligsten Trieb derer, die ewig sind, schuf!
Ja du liebest, du liebest! — — — —

Alles empfind ich von dir; kein halb begegnendes Lächeln,
Kein unvollendetes Wort, welches in Seufzer verflog;
Keine stille mich fliehende Thräne, kein leises Verlangen,
Kein Gedanke, der sich mir in der Ferne nur zeigt;

Kein halbstammelnder Blick voll unaussprechlicher Reden,
Wenn er den ewigen Bund süsser Umarmungen schwört;
Auch der Tugenden keine, die du mir sittsam verbirgest,
Eilet mir unerforscht und unempfunden vorbei.

Holdseligkeit ist nur überirdischen, idealischen, weiblichen Gestalten eigen, sie ist der Ausdruck vollendeter Reinheit der Seele, erhabener allumfassender Liebe und Sympathie gegen niedere Wesen, bei welchem man sich zugleich gestimmt fühlt, sich zutrauensvoll anzunähern, und demüthig zurückzuziehen. *H.*

Anordnung.

(*Schöne Künste.*)

„Daſs ein ganzes Werk, spricht Sulzer, nach Be„schaffenheit der Absicht sich der Einbildungskraft auf die „vortheilhafteste Weise darstellt; daſs es als ein unzer„trennliches Ganze erscheint, in dem weder Mangel noch „Ueberfluſs ist; daſs jeder Theil durch den Ort, wo er „steht, die beste Wirkung thut; daſs man das Ganze mit „Vergnügen übersieht, und in der Vorstellung desselben „jeden Hauptheil wohl bemerket, oder bei Betrachtung „jedes einzelnen Theiles auf eine natürliche Weise zu „der Vorstellung des Ganzen geführt wird; dieses sind „Wirkungen der guten Anordnung. Ohne sie kann „kein Werk, im Ganzen betrachtet, vollkommen sein, „was für einzelne Schönheiten es immer haben mag."

Man sieht aus dieser genauen Bezeichnung dessen, worin die Anordnung eines jeden Werkes der Kunst besteht, daſs sie nächst der Erfindung den wichtigsten Theil der Kunst, daſs sie also nach der Erfindung des Künstlers erste Sorge sein muſs. Hat er alle Gegenstände seines Werkes gut geordnet, sie in das gehörige Licht gestellt, die Nebenumstände und das Beiwerk richtig berechnet, so wird ihm die Ausführung leicht werden, so kann er alle gehoffte Wirkung erwarten. Uebereilte er sich in der Anordnung, durchdachte er das, was man mit einem andern Worte auch den Plan eines Werkes nennt, nicht fleissig genug, so wird er sich, je mühsamer er die einzelnen Theile desselben ausführt, desto mehr als einen kleinen Geist zeigen, und desto geringer wird der künstlerische Werth seines Werkes sein.

Da aber auch von Seiten des Betrachters eines Werkes der Kunſt ein gewiſſer Grad von Genie und eine mehr als oberflächliche Kenntniſs der Kunſt erfordert wird, um den Werth einzuſehen, den die weiſe Anordnung dem Werke giebt, da faſt jeder Menſch die Fähigkeit beſitzt, den auf einzelne Theile verwandten Fleiſs und die Künſtlichkeit der ſorgfältigen Ausarbeitung zu beurtheilen, ſo erhalten auch diejenigen Werke, in welchen die Anordnung vernachläſſiget, jeder einzelne Theil aber fleiſſig ausgeführet iſt, oft im Allgemeinen mehr Beifall; und daher kommt es, daſs ſelbſt gute Künſtler dieſen höhern Theil der Kunſt nicht ſelten vernachläſſigen, und die genaue Verbindung aller Theile, die Abwechſelung oder Mannigfaltigkeit der auf einander folgenden Theile, und die Ver- und Entwickelung der Darſtellungen weniger achten, als die Ausführung der Details. Daher kommt es, daſs ſie oft ein Nebenwerk in blendendes Licht ſetzen, den Reichthum der Farbe an ihm verſchwenden, und die Harmonie und Haltung des Ganzen zerſtöhren.

Ein wichtiges Erforderniſs oder doch wenigſtens ein groſser Vorzug einer guten Anordnung iſt Einfalt derſelben. Da aber ein groſser Geiſt dazu gehört, aus Wenigem etwas Groſses zu machen, durch wenige Gegenſtände Aufmerkſamkeit und Bewunderung zu erregen, einen einfachen Plan intereſſant und angenehm auszuführen, ſo werden gemeinhin die Gegenſtände eines Werkes vervielfacht; durch den dabei faſt nothwendigen Mangel an genauer Verbindung aber wird der Betrachter des Kunſtwerkes zerſtreut und ſein Intereſſe für daſſelbe geſchwächt, da es ohne ſtrenge Berechnung der aufzuwendenden Kräfte und des richtigen Verhältniſſes ganz unmöglich iſt, die gehoffte Wirkung hervor zu bringen. *G.*

Anordnung.

(*Mahlerei.*)

Die Anordnung iſt die Vertheilung der Figuren und Gegenſtände eines Gemähldes und ihrer Beleuchtung. Nach dieſer Definition wird alſo eine doppelte Anordnung Statt finden, und zwar erſtlich die dichteriſche und ſodann die mahleriſche.

Die dichteriſche Anordnung beſchäftiget ſich mit der Stellung der einzelnen Figuren, mit der Verſammlung derſelben zu beſondern Gruppen, und mit der Verbindung, in welcher dieſe einzelnen Gruppen mit der Haupthandlung des Stückes ſtehen. Der Künſtler muſs

vor

vor allen Dingen die Hauptperſon ſeines Gemähldes ſo ſtellen, daſs ſie dem Betrachter zuerſt in die Augen falle, die Nebenperſonen, die zwar dem Stoffe unentbehrlich, aber mit dem Weſen deſſelben nicht ſo ganz innig verwebt ſind, immer weniger und weniger Theil an der Haupthandlung nehmen laſſen, je weiter ſie von der erſten Figur des Gemähldes entfernt ſind,

Die verſchiedenen einzelnen Gruppen müſſen Bezug auf die Haupthandlung haben, und ſo viel als möglich jede für ſich ein Ganzes ausmachen.

Da beſonders in einem aus vielen Figuren zuſammengeſetzten Gemählde die gröſseſte Deutlichkeit und Beſtimmtheit der Stellungen, Ausdrücke, Zeichnungen nothwendig iſt, wenn nicht einzelne Theile des Gemähldes zu Räthſeln werden ſollen, ſo müſſen alle dieſe Figuren in der Seele des Künſtlers vorher eine genau beſtimmte und vor allen ausgezeichnete Form und den richtigſten Ausdruck erhalten haben, ehe er ſie hinzeichnet. Er muſs die verſchiedenen Figuren in ſeiner Phantaſie gleichſam wie die Glieder einer Kette an einander zu reihen vermögen, deren keins fehlen darf, wenn nicht eine Lücke entſtehen ſoll. Hat er ſie vorher richtig gefühlt und gedacht, das Intereſſe, welches jede derſelben an der Haupthandlung nimmt, genau abgewogen, die Fläche auf welcher ſie am zweckmäſsigſten ſtehen wird, ſorgfältig beſtimmt und abgemeſſen, ſo wird er in Anſehung der dichteriſchen Anordnung leicht glücklich ſein.

Aus dem allen erſiehet man, daſs ſich zwar im Allgemeinen über die Anordnung Regeln geben laſſen, daſs aber ein Künſtler, wüſst' er auch alle Regeln auswendig, welche je über die Anordnung gegeben worden ſind, dennoch in Anſehung der dichteriſchen Anordnung nichts, als mittelmäſsige Werke liefern wird, wenn es ihm an Genie, an einem lebhaften Gefühl des Zweckmäſsigen und Schicklichen, und an der glücklichen Gabe fehlt, den Augenblick einer Handlung aufzufaſſen, welche ſie am beſsten chrakteriſiert, und dem Betrachter über dieſelbe in keinem Zweifel läſst.

Aber iſt er in Anſehung der Stellungen, des Platzes und der Flächen der Figuren ſeines Werkes in Richtigkeit, ſo hat er das Geſchäft der Anordnung erſt zur Hälfte vollendet; es bleibt ihm noch das eigentlich Mahleriſche deſſelben übrig, welches zu der Wirkung, die das Gemählde, als Gemählde betrachtet, hervor bringen ſoll, weſentlich und unumgänglich nothwendig iſt.

Die mahleriſche Anordnung iſt es, welche den glücklich erfundenen und zweckmäſsig geſtellten Figuren

eines Gemähldes erst ihren Werth giebt, indem sie Licht und Schatten, Töne und Tinten nach den Gesetzen des Helldunkels zweckmäfsig bestimmt, die Hauptpersonen in das vortheilhafteste und stärkste, die übrigen in ein verhältnifsmäfsiges Licht stellt, die Nähe und Ferne der Figuren und Flächen angiebt, und im Einverständnisse mit der dichterischen Anordnung dem Ganzen Einheit und einen Ausdruck verleiht, der dem Geist und Auge gleich wohlgefällig ist.

Da in mehrern Artikeln dieses Wörterbuches von Gegenständen gehandelt wird, welche sowohl die dichterische als auch die mahlerische Anordnung betreffen, so konnten wir uns hier um desto kürzer fassen, und wollen nun nur noch anführen, worin die Güte der doppelten Anordnung besteht.

Die Figuren müssen weder gedrängt noch verworren, sondern frei und ungezwungen gestellet, und ohne Affectation gruppieret sein. Jede mufs einen der Rolle, welche sie bei der Handlung spielt, gemäfsen Platz einnehmen, und alle müssen den zu ihren Bewegungen nöthigen Raum haben. Hierzu aber ist erforderlich, dafs das Gemählde Tiefe, und eine richtige Perspective habe. Die Verwirrung und das Gedränge von Figuren, deren eine die andere zu erdrücken scheint, der Tumult, den man, ohne dafs es der Stoff erfordert, in mehreren Gemählden findet, beweiset zwar, dafs der Künstler Reichthum besitzet, aber auch zugleich, dafs er ihn nicht gehörig anzuwenden, und von einem jeden Theile desselben Nutzen zu ziehen weifs. Das grofse Verdienst der Anordnung bestehet nicht im Reichthum an Figuren, sondern in der Reinheit und weisen Verkettung derselben, darin, dafs eine die andere geltend macht, eine den Charakter und den Ausdruck der andern verstärken hilft. *G.*

Anordnung.

(*Baukunst.*)

Die Anordnung in der Baukunst weiset jedem Theile eines Gebäudes seinen gehörigen Platz an, und stellet sie so zusammen, dafs sie ein schönes Ganze ausmachen. Sie ist, wie in der Mahlerei von doppelter Art, die erstere beschäftiget sich mit dem Aeussern, die letztere mit dem Innern des Gebäudes, und ist, da sie neben der Bequemlichkeit und Zweckmäfsigkeit, auch Schönheit der Form beabsichtiget, ein Werk des Geschmacks, und gewissermafsen des Genies.

Der

Der Gegenſtand der Anordnung des Aeuſſern iſt vor allen Dingen Zweckmäſsigkeit, denn ohne ſie findet keine wahre Schönheit Statt. Dieſem erſten Geſetze zu Folge muſs die Anordnung oder Anlage eines Tempels von der eines Pallaſtes, die Anlage eines öffentlichen Prachtgebäudes, von der einer Privatwohnung, und die Anlage eines Theaters, von der eines Gartenhauſes weſentlich verſchieden ſein. Die Verſchiedenheit der Beſtimmung, zugleich aber auch die Verſchiedenheit des Platzes, iſt der Maaſsſtab, nach welchem die Gröſse, die Höhe, die Abweichungen von der geraden Linie, die Verzierungen des Architekten, des Bildners und des Mahlers gemeſſen werden müſſen, unter welchen letztern wir auch ſogar den Anſtrich des ganzen Gebäudes verſtanden wiſſen wollen.

Im Allgemeinen iſt die gerade Linie und das längliche Viereck für Werke der Baukunſt die zweckmäſsigſte Form. Die runde Form iſt nur für ſolche Gebäude gut, die keine Zimmer haben, für Kirchen, Schauſpielhäuſer u. ſ. f. Eine aus dieſen beiden zuſammengeſetzte Form kann, weil ſie mehr Mannigfaltigkeit hat, bei Palläſten ſehr gut angebracht werden, da man in dem mittlern Theile derſelben einen groſsen Saal mit einem Cirkelvorſprunge anbringen kann. Jedoch verlangt der Geſchmack, daſs dieſer Cirkel nicht allzu gebogen ſei, weil man ſonſt auſſer Stande ſein würde, das Ganze und alle einzelnen Theile deſſelben zu überſehen.

Iſt das Gebäude lang, ſo würde eine ununterbrochen fortgehende gerade Linie durch ihre ewige Einförmigkeit dem Auge miſsfallen; das Gebäude habe alſo verſchiedene Vorſprünge und Vertiefungen, welche jedoch ſo angebracht werden müſſen, daſs das Auge ſelbſt in einer beträchtlichen Ferne, ſelbſt auf einem Platze, auf welchem das Gebäude in einer zurückweichenden Perſpective erſcheint, in Anſehung des Haupttheiles deſſelben nicht in Verwirrung gerathe. Um dieſes zu vermeiden muſs man die hervor ſpringenden Theile durch zweckmäſsig angebrachte Verzierungen noch mehr hervor heben, und im Fall das Gebäude ſehr lang iſt, um deſto mehr, je näher ſie der Mitte, als dem Haupttheile des Gebäudes liegen, und die Mitte ſelbſt, die am meiſten hervor ſpringt, am meiſten.

Iſt das Gebäude für viele Bewohner beſtimmt, die zuſammen Ein Ganzes ausmachen, ſo giebt man dem Gebäude am beſsten eine viereckige Form, welche einen geräumigen Hof umgiebt, oder ſchlieſset an jede Ecke deſſelben einen Flügel an, die man vorn mit einer niedrigen Mauer, oder einem Gatterwerk verbindet. Dadurch gewähret

währet man dem Auge eine angenehme Form, und genieſset des Vortheils, aus allen Theilen auf die Straſse ſehen zu können.

Da die Baukunſt weniger als andere Künſte durch Mannigfaltigkeit der Form gefallen kann, ſo iſt ſie bloſs durch die ſtrengſte Beobachtung der Geſetze der Zweckmäſsigkeit und Regelmäſsigkeit vermögend, Wohlgefallen zu erregen. Das geringſte Verſehen gegen dieſe Geſetze wird daher zu einem unverzeihlichen Fehler, und der Architekt, der ſich bei einem öffentlichen Gebäude dieſes Fehlers ſchuldig machte, ſollte dafür mit der Unſterblichkeit ſeines Namen beſtrafet werden.

Bei der Anordnung des Innern eines Gebäudes kommt es erſtlich wiederum auf die Beſtimmung deſſelben an. Eine Kirche erhält eine andere Eintheilung, als ein Schauſpielhaus, ein Pallaſt eine andere, als eine Privatwohnung. Das zweite Geſetz der Anordnung des Innern iſt Bequemlichkeit, wobei, im Fall es ein Wohnhaus iſt, (und die Anordnung deſſelben macht die meiſte Schwierigkeit, und erfordert das meiſte Nachdenken) auf die Lebensart und die Geſchäfte der Bewohner, auf den Umſtand, ob es für Eine oder mehrere Familien beſtimmt iſt, und darauf geſehen werden muſs, daſs man leicht und bequem aus einem Zimmer in das andere, und zu allen nöthigen Behältniſſen kommen, und überall das erforderliche Licht haben kann. *G.*

Anſatz.

(*Muſik.*)

Bezeichnet die Art, wie ein Flötenſpieler ſein Inſtrument anſetzt. Der Werth und die Güte des Tons hängen ganz hievon ab, und dieſer wird nach dem Gebrauche der Luft des Athems, Andrückung der Flöte an die Lippen u. ſ. w. gut oder ſchlecht. Gehöriger Gebrauch und Fertigkeit der Zunge tragen ſehr viel bei, einen Geſang ſo wie auch Paſſagen zu ſchattieren, nur hat man ſich in Acht zu nehmen, daſs bei der Anwendung derſelben nicht hin und wieder die Feinheit des Tones leide. Ein Fall, der beſonders beim ſogenannten doppelten Zungenſtoſse leicht eintritt. *B.*

Anſchlag.

(*Muſik.*)

Wenn zwei Vorſchläge einer von unten, der andre von oben zuſammengeſetzt werden, ſo entſteht hieraus ein Doppelſchlag, welcher auch der Anſchlag genennt wird. Man braucht ihn kurz und lang. Im erſten Fall heiſst er der unpunctierte, oder ſchlechtweg der Anſchlag, im zweiten der lange oder punctierte Anſchlag.

Unter anſchlagenden Noten verſteht man ſolche, die auf die gute Taktzeit fallen, oder doch ſo behandelt werden, als ſtünden ſie im regelmäſsigen Durchgang. Sie ſind alſo im Gegenſatz mit den Noten zu betrachten, die keine Bezifferung haben. *B.*

Anſtand.

(*Schauſpielkunſt.*)

Unter Anſtand verſteht man im Allgemeinen ein gefälliges Aeuſſeres, welches den Mann von Bildung und Sitten verräth, und gleichweit von Anmaſsung und Erniedrigung entfernt, zu gleicher Zeit Beſcheidenheit und edle Zuverſicht zeigt.

Man muſs ſich ſorgfältig hüten, den Anſtand des Redners mit dem Anſtande des Schauſpielers zu verwechſeln. Der Redner tritt in ſeiner eignen Perſon auf, und muſs daher ſchon um ſein ſelbſt willen mit Anſtand auftreten, da ſich jeder gern als einen Mann von Erziehung und Bildung zeigt, und dem Redner dieſes überdieſs noch deſswegen nicht nur nothwendig ſondern auch leicht wird, weil er gewöhnlich nicht ohne Vorbereitung ſpricht. Das herrſchende Gefühl, mit dem der Redner auftritt, und welches ganz von dem Stoffe ſeiner Rede abhängt, darf nicht, wie gewöhnlich geſchieht, mit dem Anſtande verwechſelt werden, da ſich dieſer bei jeder Gattung der Empfindungen zeigen muſs. Allein auch der bloſse Anſtand hat ſeine Modificationen; und dieſe ſind von der Perſon, dem Alter, dem Stande des Redners und von den nämlichen Verhältniſſen ſeiner Zuhörer abhängig.

Der Schauſpieler hingegen, welcher nie ſich, ſondern immer nur andre darſtellt, darf eigentlich gar keinen Anſtand haben; oder deutlicher, er darf nur in ſo fern und in dem Grade Anſtand zeigen, wiefern und in welchem Grade ihn der Character beſitzt, in welchem er eben jetzt auftritt. Man begreift daher ſehr leicht, daſs es dem Schau-

spieler nicht immer zur Ehre gereiche, wenn man von ihm sagt: er habe viel Anstand, und dass es oft weit verdienstvoller für ihn sei, Anstand zu verbergen, als zu zeigen.

Indessen giebt es doch etwas, welches man, wenn man will, den Anstand des Schauspielers nennen kann, und welches demselben nie nachgelassen werden darf; ich meine die Delicatesse, welche Hamlet in seiner Ermahnung an die Schauspieler, so schön beschreibt: „Mitten in dem „Strome, mitten in dem Sturme, mitten, so zu reden, „in dem Wirbelwinde der Leidenschaften, müsst ihr noch „einen Grad von Mässigung beobachten, der ihnen das „Glatte und Geschmeidige giebt." Wenn ich nicht irre, so ist dieses das nämliche, was Herr Ifland in seinen vortrefflichen Fragmenten über Menschendarstellung auf den deutschen Bühnen, die Gefälligkeit des Schauspielers nennt. Diese darf jedoch nicht etwa für eine bloss willkührliche Mässigung und Veredlung erklärt werden. Sie fliesst vielmehr psychologisch nothwendig aus der Verfahrungsart der Phantasie, welche, bei Hervorbringung ästhetischer Bilder, das Rauhe und Harte an denselben wegwischt, und das Schöne, wo möglich, noch schöner bildet. Der Dichter geht, wiefern er den Forderungen seiner Kunst Genüge leistet, dem Schauspieler hierin voran. *L.*

Anständig.

(*Zeichnende Künste.*)

Das Anständige in den bildenden Künsten hängt fürs erste von der Sittlichkeit der Sache oder Handlung, und sodann von der Uebereinstimmung der Handlung mit dem Charakter der handelnden Person, von der Uebereinstimmung der Verzierung mit dem Charakter und der Bestimmung des verzierten Gegenstandes u. s. f. ab.

Das Anständige kann also in das sittlich- und in das verhältnissmässig-Anständige eingetheilet werden.

Sittlich-anständig ist ein Gemählde, welches edle Gegenstände darstellt, und edle Gefühle erregt, in welchem alles vermieden worden ist, was Eckel, einen edlen Unwillen gegen Ungesittetheit u. s. f. erwecken könnte, mit einem Worte, in welchem im Allgemeinen die guten Sitten nicht beleidiget werden.

Verhältnissmässig-anständig ist ein Gemählde, auf welchem die dargestellten Personen ihrem Charakter gemäss

gemäfs handeln. Ein Jüngling, der von feiner Geliebten Abfchied nimmt, kann fich ihr mit dem vollen Ausdrucke der fchwärmerifcheften Zärtlichkeit, mit allen Zügen des heftigften Grames, oder mit dem Ausbruche der fchwärzeften Verzweiflung um den Hals werfen, und er handelt fchlechterdings nicht unanftändig. Nähme aber Hektor von der Andromache auf diefe Weife Abfchied, fo würde er durchaus unanftändig handeln.

Anakreon kann in ein jugendliches Gewand gekleidet fein, bei einem Gaftmahle fein Haupt mit Rofen umkränzen, und zärtlich feinen Arm um eine junge Nymphe fchlingen; und der Künftler, der ihn fo vorftellte, hätte gegen das Anftändige nicht gefehlt, denn diefe Vorftellung von Anakreon kann keinem Menfchen, der feine Lieder gelefen hat, auffallen; aber an dem Zeno würde uns ein Rofenkranz, und ein heiteres, lachendes Gewand beleidigen.

Ein Tempel des Vergnügens, ein Opernhaus, ein Ballfahl, fei immerhin mit Blumenkränzen und Ghirlanden verziert, und er mufs es beinahe fein, wenn er zweckmäfsig verziert fein foll, fei immerhin mit lachenden, bunten Farben ausgemahlt, wenn fie nur im Einverftändniffe gegen einander ftehen, und dem Auge fchmeicheln; aber in einem Tempel, der Verehrung des höchften Wefens gewidmet, würden fie unanftändig fein.

Man machet den Künftlern nicht felten den Vorwurf, gegen das Anftändige gefehlet zu haben, wenn fie in Stoffe, in welchen eine gewiffe Ehrwürdigkeit herrfcht, Gegenftände von niedrigerm Charakter bringen, als z. B. der Hund und die Katze, welche fich auf Raphaels Gemählde von dem Abendmahl unter der Tafel um einen Knochen zanken; allein diefs ift, wie Hr. Pr. Eberhard fehr richtig bemerkt, eben fo wenig, als eine Trophäe an einem Bürgerhaufe, ein Fehler gegen das Anftändige, fondern gegen die Harmonie des Ganzen, gegen die Zweckmäfsigkeit. *G.*

Antike.

(*Zeichnende Künfte.*)

Man nennt Antike alles das, was uns an Statüen, Basreliefs, Münzen, gefchnittenen Steinen, Gemählden, Gebäuden und Trümmern von denfelben, aus den Zeiten der Griechifchen und Römifchen Kunft übrig geblieben ift.

Da die Künfte immer ftiegen und fielen, fo müffen auch die Ueberrefte jener Völker von fehr ungleichem Werthe fein, doch ift Schönheit der Form faft allgemein

an

an ihnen zu bewundern. Die höchste Schönheit der menschlichen Gestalt, und ganz besonders der Köpfe, wird an einigen von ihnen allein studieret werden können. Die Gröfse und Hoheit des Charakters der Antike, der richtige und zugleich edle Ausdruck der Leidenschaft, welcher die Schönheit der Formen nie beeinträchtiget, (denn das erste Gesetz der Griechischen Künstler war Schönheit) war bis jetzt noch allen neuern Künstlern unerreichbar.

Die schönsten Werke der Bildnerei, die bis auf uns gekommen sind, sind Apoll, die Mediceische Venus, der Torso, Laokoon und der Borghesische Fechter; Gegenstände einer ewigen, unsterblichen Bewunderung und des eifrigsten Studiums der Mahler und Bildner.

An ihnen lernt der Künstler das Schönste der Natur wählen, und durch glückliche Zusammensetzung das Idealisch-Schöne hervor bringen, bildet an ihnen seinen Geschmack in Ansehung des Zweckmäfsigen, Anständigen, lernt einsehen, dafs wir ihm wenig Dank schuldig sind, wenn er uns Ausdruck auf Kosten der Schönheit der Form gab.

So sehr auch das Studium der Antike jungen Künstlern im Allgemeinen anzuempfehlen ist, so leicht können sich doch diejenigen, welchen die Natur kein aufserordentlich lebhaftes Gefühl des Schönen, keinen regen Enthusiasmus für das Uebermenschliche, für das Göttliche gab, durch allzu fleifsiges Studium derselben schaden, wie sich Nicolas Poussin schadete, weil sie das Studium der Natur versäumen, und das Hohe, das Göttliche der Antike nicht erreichen können. Es ist nicht genug, den Umrifs des Griechischen Kopfes, die Zeichnung des Gliederbaues einer Griechischen Figur, den Körperbau und die Stellungen der Griechen nachzuahmen, um ein Meisterstück wie die Antike hervor zu bringen, es fehlet ihm Alles, wenn ihm der Griechische Geist fehlt, und das Gefühl des Betrachters desselben wird dabei nur um desto peinlicher sein, je deutlicher an ihm das Bestreben nach dem Idealischen der Griechen ausgedrückt ist. Hätte eben dieser Künstler, dem die Natur Gefühl für das Idealische versagte, aber vielleicht dafür einen desto schärferen Blick für die Reitze der Natur verlieh, mehr die Natur als den Marmor und Gips studiert, so würde er achtungswerthere und wahrere Werke geliefert, und sich den Dank jedes Kenners erworben haben, da man hingegen bei seinen kalten und geistlosen Werken so kalt bleibt, als sie selbst sind. Wir haben in unserer Nähe einen

Künſtler, der ſich ſchon eine ziemliche Achtung erwarb, an deſſen Figuren man ein fleiſſiges Studium der Antike ſieht, dem aber nichts fehlt als Geiſt, und — wie gern würde man die Beweiſe dieſes Studiums für bloſse Darſtellung der gewählten Natur, für Wahrheit der Formen und Farben, für Annehmlichkeit und Anmuth hingeben, die bloſs richtige Nachahmung, Feinheit des Gefühls und praktiſche Kenntniſs der Mittel der Kunſt erfordern, und wobei man doch an Menſchen, und an lebendige Menſchen erinnert würde, anſtatt daſs man beim Anblick ſeiner Figuren nur an Statüen denkt. *G.*

Antiphonie.

(*Muſik.*)

Gegengeſang. So nannten die Griechen diejenigen Tonſtücke, welche von mehrern Inſtrumenten oder Stimmen, eine oder mehrere Octaven höher oder tiefer vorgetragen und wiederhohlt wurden, im Gegenſatz mit dem Vortrag im bloſsen Einklang oder Uniſono, welchen ſie Homophonie nannten. In Kirchengeſängen, beſonders noch in katholiſchen, wird das, was man Antiphon oder Antienne nennet, vom ganzen Chor vorgeſungen, und von den Chorknaben eine auch wohl zwei Octaven höher wiederhohlt. Daher heiſſen die Bücher, welche die Antiennen und andre Kirchengeſänge in Noten enthalten: Antiphonaria. *B.*

Applicatur. Appoggiato.

(*Muſik.*)

Siehe die Artikel Fingerſetzung und Tragen.

Arabesken.

(*Zeichnende Künſte.*)

So nennet man gewiſſe Verzierungen, die gröſstentheils aus Pflanzen, Strauchwerk, ſchwachen Zweigen und Blumen zuſammengeſetzet, auf einen willkührlichen Grund, entweder in der natürlichen oder auch in einer willkührlichen Farbe gemahlet, oder auch in erhobener Arbeit angebracht ſind, und womit man die Abtheilungen der Wände eines Zimmers, Frieſen oder Felder, oder auch die Einfaſſungen von verſchiedenen Geräthſchaften verziert.

Sie haben ihren Namen von den Arabern, die keine Thiere und Menſchen abbilden durften, und daher nur Laub und Blumen zu ihren Verzierungen brauchten. Da die Mauren ſich auch ſolcher Zierathen bedienten, ſo werden ſie auch bisweilen Moresken genannt; und da man in den Zimmern der verſchütteten Gebäude der alten Römer, und in Gewölben unter der Erde, die man Grotten nannte, ähnliche Verzierungen fand, ſo gab man ihnen auch den Namen Grottesken.

Da dieſe Verzierungen jetzt ſo ſehr Mode geworden ſind, muſs man erſtaunen, wie es den Arabesken-Mahlern möglich iſt, nicht mehr auf angenehme Mannigfaltigkeit derſelben zu denken, wie es ihnen möglich iſt, da faſt alle unſere Verzierungen Leichtigkeit, Biegſamkeit, Gefälligkeit und angenehme Eleganz athmen, durch unausſtehliche Steifheit und Härte, Unnatürlichkeit, Gezwungenheit, Mangel an Abwechſelung und Gefälligkeit, Aug' und Geſchmack zu beleidigen. Steiſe Stäbe, an welchen hie und da ein dürftiges Blatt oder ein Blümchen klebt, in Cirkel - oder Schnecken - Linien gewundenes unnatürliches Laubwerk, ſteife, ſtrotzende Gewinde von Laub, die an den Decken oft ſo angebracht und gezeichnet ſind, daſs man ſie für eine Art von Windroſen halten möchte, aus einem dürren, abenteuerlich geformten Zweige hervorwachſende Vaſen u. ſ. f. dieſs iſt ſo ohngefähr Alles, womit der gewöhnliche Arabesken - Mahler verziert.

Die ganze Gattung taugt nicht viel, da aber der Geſchmack für die Arabesken ſo allgemein und herrſchend iſt, ſo lohnt es ſich der Mühe, ſie ſo viel als möglich zu verbeſſern, zu bereichern, um auch durch dieſe Spiele einer kranken Phantaſie angenehme Unterhaltung zu bewirken. In dieſer Rückſicht erlauben wir uns eine Stelle von Watelet über denſelben Gegenſtand, die für die Arabesken von groſsem Nutzen ſein wird, wenn der Künſtler durch dieſelbe auf die angenehmen Zufälligkeiten der Natur ſeiner Gegenſtände, und auf die unſchuldigen Spiele der Kinder aufmerkſam gemacht wird, welche mit dieſen Gegenſtänden verbunden werden können.

„Das Geſträuche durchwindet und verflicht bisweilen ſeine Zweige, Blätter und Blumen auf die angenehmſte Weiſe. Das Gewebe eines jungen Weinſtocks, den man ſich ſelbſt überläſst, verbreitet ſich in Windungen, welche Modelle der Biegſamkeit, Weichheit und Anmuth ſind, auf mehrere benachbarte Bäume, ſchmiegt ſich an die Zweige derſelben, und ziehet hängende Ghirlanden von einem zu dem andern. Ein kleiner Knabe kommt, faſſet die

die Ghirlanden, schauckelt sich an ihnen, und lächelt über sich selbst. Einige Schritte davon versteckt sich ein Mädchen hinter einen Rosenstrauch, wünschet daselbst überrascht zu werden, und erröthet über ihren Wunsch, den sie nicht genug zu verbergen glaubt; ein anderes nähert sich einer Quelle, und beschäftiget sich, da sie allein ist, damit, sich in ihr mit Wohlgefallen zu betrachten; tritt alsdann in das Wasser, und der Künstler, der diese Launen der lebenden oder unbelebten Natur überraschte, oder in seiner Einbildungskraft schuf, ordnet sie in erfinderischen Zusammensetzungen, und sondert jeden andern Gegenstand von ihnen ab."

Auf diese Weise kann der Arabesken-Mahler auch den Verstand beschäftigen; er kann uns in seinen Arabesken in die Dichterwelt versetzen, uns Sirenen, Faunen, Sphynxe, Dryaden, Amoretten zeigen, deren blosse Idee schon den Betrachter angenehm unterhält, die witzigen Zusammensetzungen und Erfindungen des Künstlers noch ungerechnet.

„Der unterrichtete Künstler, fährt Watelet fort, hängt neben den Statüen der Diana, Venus, Flora oder Hebe Ghirlanden, Kränze, musikalische Instrumente und Trophäen auf; setzt Rauchfässer auf Altäre und Dreifüsse, von welchen sich ein Weihrauchsduft erhebt. Die schönsten Vasen sind mit Blumen umkränzt; Basreliefs, Cameen, Gemählde, welche die Gelübde darstellen, die man in den Tempeln that, sind mit Laub umwunden; symbolische Verzierungen begleiten, schmücken oder charakterisieren die ernsten Gottheiten, oder die der Vergnügungen der Menschen."

Erweitert der Künstler auf diese Weise das Feld der Arabesken, so hat er nur noch einen kleinen Schritt zu thun, um auch die Allegorie mit hinein zu ziehen. Wobei er jedoch nicht vergessen darf, dass die Allegorieen in den Arabesken, da sie selbst nur als Spiele zu betrachten sind, keinen tiefen ernsthaften Sinn haben dürfen. Entfallen den Kindern bei ihren Spielen, sagt Watelet in Bezug auf die Arabesken, einige witzige, muntere, naife oder treffende Worte, so lächelt man; fangen sie aber an zu räsonniren und zu moralisieren, so geht man unwillig fort.

Diess nur einige Winke für die Arabesken-Mahler, welche derselben allerdings bedürfen; auch wird es nicht überflüssig sein, sie auch hierbei an die Ponderation zu erinnern. Ein ellenhoher Zweig, der an der Spitze so dick als an der Wurzel ist, ist gegen die Gesetze der Natur, die nie einen Körper in die Höhe schiessen

 lässt,

läſst, ohne ihn gehörig zu ſtützen. Die Verletzung dieſes Geſetzes muſs unfehlbar Auge und Verſtand beleidigen. *G.*

Archicembalo.

(*Muſik.*)

Ein Saiteninſtrument aus der Mitte des 16ten Jahrhunderts. Der Erfinder deſſelben, Don Nicolas Vincentini aus Vincenz, ſchmeichelte ſich durch dieſes Inſtrument eine vollkommene Aufklärung über die ganze Muſik zu geben, war aber damit nicht glücklich. *B.*

Archilochus.

Ein Griechiſcher Dichter von der Inſel Paros, lebte ohngefähr um die Mitte des achten Jahrhunderts vor Chriſti Geburt. Griechenland wurde durch die Weiſſagung der Pythia auf ſeine Geburt und ſeinen zu erlangenden Ruhm aufmerkſam gemacht. Er führte das jambiſche Sylbenmaaſs, das zwar vor ihm ſchon erfunden war, in die lyriſche Dichtkunſt ein, vermannigfaltigte und vervollkommnete den lyriſchen Rythmus und die Muſik, und wurde in der lyriſchen Dichtkunſt, wie Homer in der epiſchen, als der erſte Dichter verehrt, und die Stärke ſeines Ausdrucks, der Adel ſeiner Gedanken allgemein bewundert. Longin führt die Beſchreibung eines Schiffbruches von ihm als ein Beiſpiel des Erhabenen an.

Aber nie waren vielleicht gröſsere Talente mit einem ſchwärzeren und verachtungswürdigern Charakter vereinigt. Freund und Feind litt unter der Geiſſel ſeiner Satyre, (bei welcher er ſich hauptſächlich des jambiſchen Sylbenmaaſses bediente) ſo daſs Horaz keine fürchterlichere Drohung kennt, als eine Archilochiſche Satyre. Und er ſelbſt ging in der Verdorbenheit ſeines Herzens ſo weit, daſs er ſich ſeiner Schandthaten ſogar ſelbſt rühmte (Aelian. var. hiſt. X. 13.). Lykambes, der Vater der Neobule, die er dem Dichter zur Ehe verſagte, erhenkte ſich nebſt ſeiner Tochter aus Harm über die Satyren des Dichters.

Er begab ſich aus Armuth mit einer Colonie Parier nach Thaſos, zog mit in den Krieg, warf bei Erblickung des Feindes ſein Schild weg, und rühmte ſich deſſelben. Aus Verdruſs über die Verachtung ſeiner Mitbürger ging er nach Lacedämon, wurde aber aus dieſer Republik verbannt, und ſeine Schriften wurden verbothen. Er wurde

endlich

endlich von Kallondas von Naxos, den er lange Zeit in ſeinen Gedichten verfolgt hatte, erſchlagen. *G.*

Argonautika.

Dieſen Namen führen drei bis auf uns gekommene epiſche Gedichte aus dem Alterthum, welche den Zug der Argonauten nach Kolchis, und die Eroberung des goldenen Vlieſses beſingen. Das erſte und älteſte derſelben, welches dem Orpheus zugeſchrieben wird, hat wenig dichteriſches Verdienſt, und iſt mehr trockne Reiſebeſchreibung, als Gedicht. Das zweite iſt von Appollonius von Rhodos, einem Alexandriniſchen Dichter; das dritte von Valerius Flaccus hat wenig Aufmerkſamkeit erregt.

Wir ſchildern das zweite derſelben, als das bekannteſte, indem wir die Hauptzüge ausheben, welche Sulzer davon angiebt.

Der Ton des Gedichtes iſt gröſstentheils der trauliche Ton derjenigen Perſonen, welche in dem engen Raume eines Schiffes eingeſchloſſen ſind. Jede Perſon erſcheint in einem ihrem Charakter ziemlich angemeſſenen Lichte; aber dieſe Charaktere laufen in einigen allgemeinen Zügen zuſammen. Ehrfurcht vor den Göttern, Eifer in ihrem Dienſte, Freundſchaft und Gefälligkeit gegen einander ſind bei einigen Modificationen die Hauptzüge. Die Rollen der verſchiedenen Helden ſind gut vertheilt; der Leſer wird dadurch beſtändig auf die allgemeine Angelegenheit derſelben zurückgeführt, welche Juno ihnen unbemerkt leitet.

Wenn Sulzer behauptet, Virgil hätte die Liebe der Dido nach der Liebe der Medea gebildet, ſo verdiente dieſes an einem andern Orte wohl eine genauere Unterſuchung. Nachahmung iſt einem Dichter leicht vorgeworfen, aber man kann ihm auch leicht unrecht thun *), beſonders wenn der Nachahmer ein Virgil iſt. Die Entwickelung der Liebe der Dido, gerade der ſchönſte Theil dieſes Gemähldes, hat mit der der Medea ſo ganz und gar keine Aehnlichkeit, ſo viel deren auch vielleicht die Vorbereitungen zu derſelben haben mögen, daſs ſich Virgil den Appollonius wohl ſchwerlich zum Muſter genommen haben kann. *G.*

*) Es ſei mir hier erlaubt, auf meine Diſſertation De imitatione poetica quid ſit cenſendum, Lipſ. 1791. zu verweiſen.

Arie.

(*Dichtkunst.*)

Die Arie, als Werk der Dichtkunst, ist ein kurzes metrisches Ganzes, bestimmt, um in Musik gesetzt, von einem einzigen Sänger vorgetragen zu werden. Gemeiniglich läſst man es aus zwei Abtheilungen bestehn. Inhalt der Arie ist der Ausdruck höchstgestiegner Leidenschaft und Empfindung, in dem dem Charakter derselben angemessenen dichterischen Style, und in verhältnissmäſsiger Kürze. Die Arie findet vorzüglich in der Cantate und der Oper statt; in jener sowohl als in dieser muſs sie durch die vorhergehenden Gedanken, Gesinnungen, Handlungen gehörig vorbereitet sein, und sich sowohl den Ideen als dem Ausdrucke von Leidenschaft und Empfindung nach natürlich anschlieſsen. Es scheint unstatthaft, eine Cantate mit einer Arie anzufangen, in der Oper dürfte es unter der Bedingung angehn, daſs die sichtbare Situation der Person, oder auch wohl die Decoration den Zuschauer gehörig vorbereitete. So würde Niemand etwas dagegen haben, wenn eine Oper damit anhübe, daſs eine Liebende in der Mitte einer schönen ländlichen Scene Gefühle einer unschuldvollen Liebe, oder Sehnsucht nach ihrem Geliebten in einer Arie ausdrückte. Daſs in Opern Arien immer am Schluſse der Auftritte eintreten, ist in sofern natürlich, als sich gegen das Ende eines Auftritts gewöhnlich die Gefühle erhöhen und concentrieren; allein nothwendig ist es nicht.

Diejenige Leidenschaft, dasjenige Gefühl, welches die Arie darstellt, muſs bis auf den Grad interessieren, daſs man gern lange dabei verweile. Es ist also geschmackswidrig, Leidenschaften und Gefühle, die für den Menschen etwas Zurückstoſsendes haben, in Arien zu behandeln. Poetische und Musikalische Miſsgeburten sind Arien, welche Empfindungen der Verachtung, des Hohnes, der Satyre, der Ironie ausdrücken, als welche die Musik, als schöne Kunst, wenigstens in weitläuftigen Ausführungen, gar nicht darstellen darf. Je liebenswürdiger die Leidenschaft und das Gefühl, um so anziehender und rührender die Arie.

Man giebt gemeiniglich die Regel, die beiden Theile der Arie müſsten eine allgemeine Aeuſserung der Leidenschaft und Empfindung und eine besondere Wendung derselben ausdrücken; wenn der erste das Allgemeine enthält, müsse der zweite das Besondere, wenn der erste das Besondere befaſst, müsse der zweite das Allgemeine darstellen.

ſtellen. Dieſs iſt recht gut, und für den Tonkünſtler bequem, aber kein bindendes Geſetz für das Genie.

Der Dichter thut ſehr wohl, wenn er dem Componiſten erſt die Skitze ſeiner Arie übergiebt, und ſie dann, wenn ſie geſetzt iſt, nach der Compoſition umarbeitet. Denn es wird ſelten treffen, daſs nicht der Componiſt habe den Worten des Dichters Zwang anthun müſſen, und der Dichter kann ſich eher zur Veränderung ſeiner Worte, als jener zur Aufopferung eines Ganges verſtehen, von dem er Wirkung vorherſieht. *H.*

Arie.

(*Muſik.*)

Bedeutet den einſtimmigen Geſang, welchen man den Worten eines Liedes, oder eines kleinen hierzu ſich ſchickenden lyriſchen Gedichtes anpaſst. In einer weitern Bedeutung nennt man das Lied ſelbſt Arie. In Opern giebt man dieſe Benennung allen abgemeſſenen, und von einer einzelnen Stimme vorgetragenen Geſängen, um ſie vom Recitative zu unterſcheiden. Das Wort ſelbſt kommt von dem lateiniſchen Aera her, welches zwar eigentlich nur ſo viel als Zahl, Maaſs, Takt des Geſanges bedeutet, mit welchem man aber in der Folge den Geſang ſelbſt bezeichnete. In einer Arie folgen die Worte nicht immer ſo ununterbrochen auf einander, wie im Recitative. Sie werden abgeſetzt, wiederhohlt, verſetzt, wie es der Componiſt für gut findet, und ſind keine vorübergehenden Erzählungen, ſondern entwerfen ein Gemählde, das ſie in verſchiedenen und veränderten Geſichtspuncten aufſtellen. Sie tragen Empfindungen vor, bei denen man gern verweilt, und die dem Herzen behagen. Hat der Text Einheit, deſto mehr freies Feld für den Witz des Componiſten, fehlt ihm aber dieſe auch hier ſo nothwendige Eigenſchaft, und iſt nicht Eine Empfindung die herrſchende; ſo bleibt ihm kein anderes Mittel übrig, wenn Veränderung im Tempo, fremde Uebergänge u. d. g. noch nicht ein hinlänglich paſſendes Colorit gewähren, als ganz und gar aus den Schranken der Arie zu treten. Für welchen Fall eine andere Gattung des Geſanges entſteht. (S. Scene.)

Aria di bravura iſt von dem eben Geſagten nur in ſo fern unterſchieden, daſs der Geſang hier mehr melismatiſch als ſyllabiſch iſt, und daſs ihr Nebenzweck, die Stimme des Sängers in ihrer Stärke hören zu laſſen, meiſt in Hauptzweck ausgeartet iſt; denn lyriſcher Schwung,

Begeisterung u. s. w. gelten leider öfters nur als Nebenveranlassungen zu einer Bravur-Arie. Ihre Bewegung ist übrigens Allegro, und folglich sind Coloraturen, Sprünge, Rouladen, Staccato u. s. w. hier am rechten Orte. Sollen diese aber einen wirklichen Werth haben, so müssen sie nicht oberflächlich hergegurgelt, oder ängstlich heraus gepresst, sondern mit Bruststimme gesungen werden. Einem Sänger, der sich gewöhnt hat, sei es aus Bedürfniss oder bei schlechtem Unterricht, seine Passagen mit gepresster Kehle vorzutragen, wird beinahe nur ein und dasselbe Tempo passen, und das geschwindeste ist ihm gewöhnlich das liebste. Er gleitet so oberflächlich über eine Reihe Noten hin, wie beim Violinspielen der Bogen, wenn ihn entweder ein kraftloser Arm führt, oder ein Unkundiger bei Stellen, wo Wiederhalt der Saiten alles ausmacht, dem Griffbrete näher bringt, als dem Stege. Ein Umstand, der sich bei einer Bruststimme ganz und gar nicht so verhält. Ueber die eigentliche Einrichtung der Arien ist sehr wenig Bestimmtes angenommen, und so lange Dichter für dieses Fach nicht nach einer allgemeinen Norm arbeiten, ist auch nicht ein Maasstab im Allgemeinen zu erwarten. Ein Componist beherzige den vor ihm liegenden Gegenstand gehörig, und folge übrigens den Eingebungen seines Genies.

Unter den gegenwärtigen Artikel gehören noch Ariette, Arioso. Sie setzen beide einen geminderten Grad des Affects voraus, sind ohne Schwulst und musikalischen Bombast, haben keine weitläustige Wiederhohlungen, Episoden, Fermaten u. d. g. Eine Ariette wird daher in italiänischen Opern immer das Loos des zweiten oder dritten Sängers. Arioso findet sich auch dann und wann über Instrumental-Musik zu Bezeichnung des Tempo's, und hat einerlei unbestimmten Begriff mit Cantabile.

B.

Aristophanes.

Der einzige Griechische komische Dichter, von welchem ganze Stücke auf unsre Zeiten gekommen sind. Von mehr als funfzig Komödien, die er geschrieben hat, sind elf erhalten worden. — Sein Geburtsjahr kann so wenig, als sein Vaterland, genau angegeben werden. Genug, er lebte um das Jahr 450 vor Christo, und war ein Zeitgenosse des Perikles, Sokrates und Plato.

Die politischen Farcen des Aristophanes haben in Hinsicht auf dramatische Kunst nur sehr geringen Werth. Die Süjets derselben sind meistens undramatisch, unwahr-

ſcheinlich und abenteuerlich, die Scenen ſind übel verbunden; die Anordnung iſt fehlerhaft, ſein Witz, dem nichts heilig iſt, oft platt und ſchmutzig, die Sprache ungleich, und nur zu oft ſpricht der Dichter ſtatt ſeiner Perſonen. Aber man würde ihm ſehr Unrecht thun, wenn man ihn bloſs nach den dramatiſchen Regeln beurtheilte. Offenbahr iſt der Zweck ſeiner Komödien nicht Erreichung der Forderungen der Kunſt, ſondern politiſcher Abſichten. Aus dem letzten Geſichtspuncte allein iſt er zu betrachten; und dazu boten ihm unerſchöpfliche Laune, nie verſiegender Witz und grenzenloſe Kühnheit unzähliche Mittel dar.

Um ſeine Werke zu verſtehen, und gehörig zu würdigen, muſs man von dem Zuſtande der Athenienſiſchen Bühne, und der politiſchen und moraliſchen Verfaſſung dieſes Volks zu des Dichters Zeiten, ſo viel möglich, genaue Kenntniſs haben. Damals hatte die Komödie ihre Vollkommenheit lange noch nicht erreicht; ſie war kurz vorher erſt aus den Dörfern, wohin ſie verwieſen worden war, nach Athen gekommen, ſie trug noch die ganze Form des Poſſenſpiels, und Ariſtophanes war einer der erſten, der ſie bearbeitete. Das Schauſpiel überhaupt diente nicht dem feinern Theile der Nation, ſondern dem Volke, an Feſten, wo man ſich der Fröhlichkeit und Ausgelaſſenheit überlieſs, zur Unterhaltung, einem Volke, das auf ſeine demokratiſche Verfaſſung ſtolz und eiferſüchtig, und in jeder Hinſicht äuſserſt verderbt war. Ein Dichter, der einem ſolchen Publicum gefallen wollte, konnte keine andere als allgemein intereſſante Sujets behandeln, und dazu wählte dieſer, in der damaligen kritiſchen Epoche des peloponneſiſchen Kriegs, vorzüglich politiſche, die er unter dem dünnen Gewande der Allegorie darſtellte. Er machte darin das Volk mit unerhörter Frechheit lächerlich — die Vornehmern, die ſeine Geiſſel traf, ſuchten ihm Einhalt zu thun. Vergebens. Unter dem Schutze des Volks züchtigte er nicht bloſs Laſter und Thorheiten der höhern wie der geringern Stände, er griff auch Männer an, welche ihr Charakter und Talent ehrwürdig machte, einen Sokrates und Euripides. Er verſpottete die Götter — das Volk ſchwieg, ſo lange nur die religiöſen Ceremonieen unangetaſtet blieben; er läſterte die Lieblinge des Volks — es lachte, hielt dieſs für ein Vorrecht der Gleichheit, fühlte ſich als Herrn, glaubte ſeine Freiheit durch dieſe ungeſtraften Beſchimpfungen der Demagogen geſichert, von denen es ſich ſonſt am Seile herumführen lieſs. So brachte er den mächtigen Kleon in eine ſeiner Komödien, die Ritter. Kein Künſtler wollte eine dieſem ähnliche

liche Maske verfertigen; Ariſtophanes half dieſem Mangel durch Schminken ab, und übernahm die Rolle ſelbſt. Aus Furcht, ſagt er laut im Stücke, hat kein Künſtler die Maske des Kleon verfertigen wollen; aber das geſcheute Publicum wird ihn ſchon kennen. — Die Athenienſer waren eitel, leichtſinnig, träge, veränderlich, ſinnlich, ſittlich verderbt; der Dichter copierte ſie genau, und ſtellt unter der Perſon des Demos, (Volk) ein altes, grämliches, kindiſches Männchen auf, an dem nichts weiter gut iſt, als der Magen. Auch dieſs lieſs das Volk ſeinem Lieblinge hingehen, es krönte ihn mit einem Kranze von Oelzweigen. — Seine Perſonen repräſentieren entweder ganze Stände und Klaſſen, oder es ſind wirkliche Individuen, unter ihrem Namen und mit Caricatur, oder perſonificierte Abſtracta. — Ariſtophanes hätte unter den damaligen Umſtänden ein Wohlthäter ſeiner Mitbürger werden können, aber ſo verderbt war der Nationalcharakter, daſs ſeine Werke nur wenig mehr bewirkten, als Lachen. Seine Läſterungen ſchadeten dem Geläſterten nicht, wie denn auch auf den Tod des Sokrates eine zwanzig Jahr vorher geſpielte Komödie wenig oder nichts gewirkt haben dürfte.

Ein Epigramm, das dem Plato zugeſchrieben wird, ſagt: die Grazien hätten ſich zum unerſchütterlichen Tempel die Seele des Ariſtophanes erwählt. Wir, bei andern Begriffen von Urbanität, möchten ſie eher für den Wohnſitz des muthwilligſten, boſshafteſten Satyrs halten, oder ihn wenigſtens, mit Göthe, den ungezogenen Liebling der Grazien nennen. Doch wenn auch der gerechte Vorwurf nicht von ihm abgewendet werden möchte, daſs er zu ſehr mit dem Strome ſeiner Zeit geſchwommen, und mit Verſchweigung des Guten und Lobenswerthen, an Allem nur die gehäſſige Seite aufzuſuchen bemüht geweſen ſei: ſo werden dennoch ſeine Werke wegen der darin glänzenden Erfindungskraft, des durchdringenden Blicks, der glücklichen Darſtellungsgabe, der Welt- und Menſchenkenntniſs, der Leichtigkeit, ungezwungen zum Ziele zu gelangen, wegen des unerſchöpflichen, gedrängten Witzes, der bewundernswürdigen Gabe, an jedem Dinge das Lächerliche wahrzunehmen, ohne es ihm anzudichten, der Beredſamkeit, der Reinheit, Annehmlichkeit und Stärke des Ausdrucks, und des Reitzes der Verſification, welche, wie Wieland ſagt, auch jetzt noch jedes mit der Muſik der Griechiſchen Sprache nicht ganz unbekannte Ohr bezaubern — wegen der ſeltnen Vereinigung dieſer Eigenſchaften werden ſeine Komödien von jedem, der Werke des Genies zu ſchätzen weiſs, unter die koſtbar-

ſten

sten Reliquien des Alterthums gestellt werden, wenn gleich so viele Anspielungen und Feinheiten für uns gänzlich verloren gehen. *Bl.*

Arkade.

(*Baukunst.*)

Siehe den Artikel Bogenstellung.

Arpeggio. Arsis.

(*Musik.*)

Siehe die Artikel Harpeggio und Aufschlag.

Assai.

(*Musik.*)

Vor oder hinter dem Worte, welches die Bewegung eines Tonstücks anzeigt, bedeutet die Verstärkung desselben, z. B. Presto assai, Assai moderato bedeutet sehr geschwind, sehr mäsig. Das französische Wort asses darf nicht als Synonym von assai betrachtet werden. Es gilt das in der Musik, was es in der Sprache sagt: mäsg, ziemlich. *B.*

Atlas.

(*Baukunst.*)

Mit diesem Namen benennet man starke männliche Bildsäulen, deren man sich bisweilen statt der Säulen und Pfeiler bedient, um auf ihren Schultern oder auf ihrem Kopfe das Gebälke zu tragen. Man nennet sie auch Telamonen oder Persische Bildsäulen, weil sie zum Andenken der in der Plataensischen Schlacht überwundenen Perser, von den Lacedämoniern in der Baukunst eingeführet wurden, welche von der dabei gemachten Beute einen Portikus mit männlichen Bildsäulen in Gestalt der besiegten Perser bauten. Weibliche Statüen der Art heissen Karyatiden. Man sehe diesen Artikel. *G.*

Attika. Attike.

(*Baukunſt.*)

Iſt ein niedriges Stockwerk über einem hohen, oder ein Halbgeſchoſs, das mit Pfeilern verziert iſt, welche Attiſche, oder Halbpfeiler, oder Attike genennt werden. Wenn das untere Stockwerk mit Säulen verſehen iſt, ſo bekommt die Attike gemeiniglich zehn bis zwölf Modell zur Höhe, bei andern Gebäuden aber, wo keine Säulen angebracht ſind, nimmt man ohngefähr die Hälfte des Hauptgeſchoſſes dazu. Die Dicke der Schäfte der Attiſchen Pfeiler verhält ſich zur Dicke der darunter ſtehenden Säulen wie 4 zu 3. oder er kann auch dem verjüngten Durchmeſſer dieſer Säule gleich ſein. Das Capitäl und das Schaftgeſimſe müſſen einfach und aus wenig Gliedern zuſammengeſetzt ſein, oder es kann auch aus zwei Kragſteinen beſtehen, welche dem Sims oder Gebälke zur Unterſtützung dienen. Dieſes Gebälke der Attike iſt das Kranzgeſimſe derjenigen Säulenart, über welcher ſie ſteht.

Stieglitz Encykl.

Man ſetzet die Attiken entweder über das Hauptgeſims, daſs ſie mehr zu dem Dache, als zu dem Körper des Gebäudes gehören, oder auch unter das Hauptgeſims. Von der erſtern Anbringung dieſer Halbgeſchoſſe kommt es her, daſs man eine über dem Hauptgeſimſe angebrachte Gallerie auch eine Attika nennt.

Der dritte Gebrauch, den man von der Attika macht, nach welchem man ſie über dem Erdgeſchoſs oder zwiſchen dem zweiten und dritten anbringt, verunſtaltet die ganze Form des Gebäudes; er ſollte daher billig aufgegeben werden. *G.*

Attiſcher Säulenfuſs.

(*Baukunſt.*)

Eine beſondere, ſchöne Art von Säulenfüſsen, die von der Stadt Athen, in welcher ſie zuerſt aufkam, den Namen erhalten hat.

Vorzüglich iſt er der Doriſchen Säulenart eigen, kann aber auch bei allen andern, die Toscaniſche allein ausgenommen, weil ihr eigener Säulenfuſs der Einfalt derſelben angemeſſener iſt, angewendet werden. Die Zuſammenſetzung der Glieder des Joniſchen und Korinthiſchen

schen Säulenfusses hat nicht so viel angenehme Mannigfaltigkeit, man bedienet sich daher auch bei diesen Säulen lieber des Attischen Fusses.

Er besteht aus einem viereckigen Untersatz (a), einem Pfuhl (b), einem Riemlein (c), einer Einziehung (d), noch einem Riemlein (e), auf welches ein Pfuhl (f) folget. Die Verhältnisse der Höhen dieser Theile sind von unten auf nach Sulzer 6, $4\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$, 3, $\frac{1}{2}$, $3\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$. Die Atheniensischen Baumeister scheinen ihn zuerst für die Jonische Säule bestimmt zu haben. *G.*

Aubade.

(*Musik.*)

Nächtliches Concert im Freien. Siehe den Artikel Serenade.

Aufführung.

(*Schauspielkunst.*)

Die Vorstellung eines Schauspiels auf der Bühne. Wir übergehen hier den Antheil, den die Kunst des Dichters, und die äussere Einrichtung des Theaters an der guten Aufführung eines Schauspiels haben, und schränken uns blofs auf dasjenige ein, was von Seiten der Schauspieler — und zwar ausser der Beobachtung der Kunstregeln, von welchen an andern Orten die Rede ist — dabei geschehen, oder vielmehr nicht geschehen muss.

Im Allgemeinen ist es sehr wahr, was Lessing sagt: „Man muss mit der Vorstellung eines Stückes zufrieden „sein, wenn unter vier, fünf Personen, einige vortrefflich und die andern gut gespielt haben. Wen in den „Nebenrollen ein Anfänger oder sonst ein Nothnagel, so „sehr beleidigt, dafs er über das Ganze die Nase rümpft, „der

„der reiſe nach Utopien, und beſuche da die vollkomme-
„nen Theater, wo auch der Lichtputzer ein Garrik iſt.“ So ſehr man aber auch, in Rückſicht auf dasjenige, was nicht zu ändern iſt, in ſeinen Forderungen von dem Ideal einer vollkommenen Aufführung nachzulaſſen geneigt ſein mag; ſo muſs doch nothwendig ſo manches unſern Unwillen erregen, dem mit ein wenig mehr guten Willen und Diſcretion ſo leicht abgeholfen werden könnte.

Es iſt ein wahres Verderbniſs für die Kunſt, daſs unſere guten Schauſpieler ihre Talente in keinen andern, als in ſogenannten Hauptrollen auf eine würdige Art zeigen zu können glauben; eine Idee, welche nicht nur einen wahren Mangel an Kunſtkenntniſs verräth, da oft Nebenrollen weit mehr Kunſt als Hauptrollen erfordern, ſondern auch eine reiche Quelle von Vernachläſsigung iſt, wenn der Künſtler, wie wohl zu geſchehen pflegt, die Rolle ſtatt ſeiner ſelbſt ſpielen läſst. Allein dieſes iſt noch nicht genug: dieſe Hauptrollen wollen ſogar die meiſten ausſchlieſſend an ſich reiſſen, weit entfernt, ſie jemals mit irgend einem ihrer Mitſchauſpieler zu theilen. Von dieſer Denkungsart muſs die Folge unausbleiblich dieſe ſein: daſs es auf den meiſten Bühnen nur einzelne gute Schauſpieler für die Hauptfächer giebt, während die andern, welche an ihrer Bildung arbeiten, das Theater verlaſſen, ſobald ſie ſich zu den Nebenrollen, über welche ihre Mitſchauſpieler, die nun einmal in dem Beſitz der Hauptrollen ſind, ihnen hinauszugehen nicht verſtatten, zu gut fühlen, ſo daſs die untergeordneten Rollen faſt immer entweder mit bloſsen Anfängern, oder mit Menſchen ohne alles Kunſtgefühl und Studium beſetzt ſind. Ferner entſteht auch aus der gewöhnlichen Vertheilung der Rollen in beſtimmte Fächer oft Einſeitigkeit von Seiten der Schauſpieler, welche ſie verhindert, alle ihre Talente auszubilden. Ueberhaupt ſo wie jeder Unternehmung, zu welcher ſich mehrere vereinigen, der Egoism einzelner Mitglieder äuſſerſt nachtheilig wird, ſo iſt dieſes auch der Fall bei der Aufführung eines Schauſpiels. Der Schauſpieler darf durchaus ſeine Rolle nicht hervorſtechender machen wollen, als der Dichter die Abſicht hatte, darf ſichs nicht einfallen laſſen, die andern Rollen, wider den Zweck des Ganzen verdunkeln zu wollen, um in der ſeinigen deſto mehr hervorzuglänzen; eine Regel, welche vorzüglich komiſche Schauſpieler zu beherzigen haben. Im Gegentheil muſs ein jeder das Spiel des andern, ſtatt, wie wohl zu geſchehen pflegt, es zu verderben, zu unterſtützen bemüht ſein, denn nur dadurch können die Schauſpieler das

das Stück heben, wenn fie fich einander felbft zu heben fuchen. *L.*

Aufhaltung.

(*Mufik.*)

Bedeutet, wie überhaupt, fo auch in der Tonkunft, eine gefchickte Verzögerung der Entwickelung einer Begebenheit, oder eines Gedankens, welchem man ganz nahe zu fein glaubt. Der Componift benutzt diefe Kunftgriffe entweder in der Mitte eines Stücks oder am Ende deffelben, und bedient fich hierzu der Cadenzen und Fermaten. *B.*

Auflöfung.

(*Mufik.*)

Siehe den Artikel Diffonanz.

Aufrifs.

(*Baukunft.*)

Heifst in der Baukunft die Zeichnung der Auffenfeiten eines Gebäudes, oder eines Theiles deffelben, in gerader Anficht, und ohne perfpectivifche Verkürzungen, in welcher jeder einzelne Theil des Gebäudes geometrifch nach dem verjüngten Maafsftabe angegeben worden ift. Er dienet den Bauleuten zur beftändigen Regel. *G.*

Auffchlag und Niederfchlag.

(*Mufik.*)

Bei den Griechen Arfis und Thefis, find zwei mufikalifche Ausdrücke, welche auf den innern Werth der verfchiedenen Takttheile Bezug haben. Arfis bedeutete bei den Griechen die Erhebung der Stimme oder der Hand, und die auf diefe Erhebung erfolgende Niederlaffung ift das, was fie Thefis, den Niederfchlag nannten. Die heutige Art den Takt zu bezeichnen, ift alfo jener ganz entgegengefetzt. Der Accent, oder die gute Taktzeit, liegt der Regel nach im Anfange des Takts, und wird mit dem Niederfchlage, die darauf folgende, die fchlechte Taktzeit, mit dem Auffchlage bezeichnet, fo dafs nach diefer Art nunmehro die gute Taktzeit oder der Niederfchlag Thefis, und

und der Auffchlag oder die fchlechte Taktzeit Arfis heifst. Man fagt ein Stück fängt in Arfis an, wenn vor dem Eintritt des Niederfchlags nur eine oder mehrere Noten vorkommen, deren Werth zufammen noch nicht einen vollen Takt des Stücks ausmachen. In Thefis fängt es an, wenn gleich ein voller Takt der erfte ift. Bei Unterlegung der Worte beruhen Declamation, grammatifcher und pathetifcher Accent ganz auf der Rückficht des Componiften auf Thefis und Arfis. Der laute Niederfchlag, oder das laute Angeben des Taktes bei öffentlichen Gelegenheiten, ift eigentlich eine fehr grofse mufikalifche Unart, die, da fie die Täufchung ftört, mehr verdirbt, als gut macht, und an deren Stelle es doch ficher fo mancherlei anftändigere, und weniger finnliche Mittel giebt. *B.*

Auftritt. Aufzug.

(*Dichtkunft.*)

Siehe den Artikel Schaufpiel.

Augenblick.

(*Zeichnende Künfte.*)

Da der Mahler nicht wie der Dichter, Schaufpieler und Tanzkünftler eine Folge von Handlungen und Bewegungen, fondern nur eine einzige Handlung, nur einen einzigen Augenblick diefer Handlung darftellen kann, fo ift die Wahl diefes untheilbaren Momentes für ihn von der gröfseften Wichtigkeit; denn es hängen von derfelben, bei einer einzelnen Figur, der Ausdruck und Charakter, bei zufammengefetzten Gemählden, auffer den fchon erwähnten Eigenfchaften, alle Vorzüge der Erfindung, der dichterifchen Anordnung, des Accordes, der Handlung, der Ausdruck und die Wirkung des ganzen Gemähldes ab.

Es ift nicht gleichgültig, ob der Mahler diefen oder jenen Augenblick der Handlung einer einzelnen Figur ergreift, denn nur Einer charakterifiert die Perfon und die Handlung am befsten, und nicht jeder gewähret eine fchöne Form, nicht jeder macht die gewünfchte Wirkung, und erreicht die höhern Zwecke der Kunft. Wer die Menfchen in der Natur beobachtete, wird bemerket haben, dafs der handelnde Menfch, während einer und derfelben Handlung, die fich in unzählbare Momente theilte, die Darftellung ganz verfchiedener Eindrücke und Rührungen gewähren würde, wenn man ihn in mehrern diefer auf

einan-

einander folgenden Momenten zeichnen wollte. Die Wahl des Augenblickes ist alſo ſchon bei einer einzelnen Figur von der gröſseſten Wichtigkeit, und dieſe Wichtigkeit wächſt noch unendlich, wenn mehrere aufgefaſste Momente der Handlungen verſchiedener Perſonen zur Erregung einer harmoniſchen Totalempfindung beitragen ſollen.

Es kommt bei der Wahl des Augenblickes in einem zuſammengeſetzten Werke bei weitem nicht allein auf die beſste Charakteriſierung einer Handlung, bei weitem nicht allein auf die unter den und den Umſtänden möglichſt beſste Form der handelnden Perſonen an, ſondern es entſtehet auch noch die Frage, wie viel Intereſſe darf dieſe Figur an der Handlung nehmen? welche Bewegung, welche Stellung iſt für dieſes abgewogene Intereſſe die zweckmäſsigſte? welcher Augenblick der Handlung ſteht im Einverſtändniſſe mit der allgemeinen Harmonie, und welcher ſtöhrt den Einklang des Gemähldes? — Die Schwierigkeiten vermehren ſich, je getheilter das Intereſſe der in einem Gemählde handelnden Perſonen iſt; aber der Ruhm des Künſtlers ſteigt in eben dem Grade, wenn er auch hierin allen Forderungen der Harmonie und der dichteriſchen Einheit Genüge leiſtete.

Von derſelben Materie, als einer der wichtigſten für die dichteriſche Anordnung und Zuſammenſetzung, wird in mehrern Artikeln dieſes Wörterbuches gehandelt werden. *G.*

Ausarbeitung. Ausbildung. Ausführung.

(*Schöne Künſte, vorzüglich Mahlerei.*)

Dieſe drei Wörter drücken in umgekehrter Ordnung die Grade der Vollendung jedes Kunſtwerkes aus.

Der Plan oder die Anlage umfaſſet die allgemeine Idee des Werkes; die Ausführung ſtellet das Werk ſelbſt dar. Kein weſentlicher Theil deſſelben fehlt; alle ſtehen ſie in dem gehörigen Lichte, in den gehörigen Verhältniſſen, ſo, daſs ſie ſchon eine gute Wirkung machen.

Aber noch fehlen unendliche Kleinigkeiten; hier iſt der Ausdruck um einen kaum merklichen Zug zu ſtark, dort hat eine Farbe nicht die natürliche Tinte; hier fehlet ein Lichtblick, dort ein zufälliger Schatten; hier hat der Umriſs nicht Beſtimmtheit, dort nicht Eleganz genug; alle dieſe Kleinigkeiten erſetzet die Ausbildung und Ausführung.

 Die

Die in diesem Artikel genannten Handlungen scheinen zwar bloss mechanisch zu sein, und kein Genie zu erfordern; aber sie haben unendlich vielen Einfluss auf die glückliche Wirkung eines Werkes schöner Kunst. Die Schönheiten derselben sind zwar nicht der Hauptgegenstand des Künstlers, aber er bedienet sich derselben als Mittel, Schönheiten von höherm Range wirksam zu machen, die Augen des Betrachters auf diejenigen Gegenstände zu ziehen, welche ihn vorzüglich rühren sollen. Die Schönheiten der Ausbildung und Ausarbeitung sind daher Werke des Genies, indem der Künstler dadurch den Zweck vollkommen zu interessieren erreicht. Aber er wird ihn gänzlich, oder doch zum Theil verfehlen, wenn er in seinem Fleisse allzu weit geht, oder diejenigen Theile sorgfältig ausarbeitet, welche entweder ihrer Natur, oder dem Platze nach, auf welchem sie stehen, gleichsam nur in einen Nebel gehüllt erscheinen müssen. Das Genie läſst es selten an einiger zweckmäſsigen Ausarbeitung fehlen, wer aber damit nicht begabt ist, glaubt diesen Mangel durch Fleiss in der Ausführung und durch peinliche Pünctlichkeit zu ersetzen. *G.*

Ausdruck.

(*Aesthetik.*)

Der Ausdruck findet, als eine besondere Partie der schönen Kunst, nur in den bildenden Künsten, der Schauspielkunst, Tanzkunst und Gartenkunst Statt. In der Dichtkunst und Tonkunst ist Alles Ausdruck, d. h. alles stellt innere geistige Kräfte und Zustände dar, oder führt Reihen analoger rührender Vorstellungen herbei. Von dem Ausdrucke, als besonderer Partie der schönen Kunst, muss man den Ausdruck unterscheiden, in wie fern er dem äussern Vortrage der Werke gewisser Künste eigen ist, z. B. dem Vortrage von Gedichten, und dem Vortrage von Tonstücken. *H.*

Ausdruck.

(*Bildende Künste.*)

Der Ausdruck in historischen Werken der Mahlerei ist die Wirkung der dargestellten Gegenstände auf die Seele des Betrachters, welche durch die Darstellung der innern Rührungen und Gemüthszustände auf dem Gesichte und in der Haltung des ganzen Körpers, also durch

durch die Darftellung alles deffen, was der Menfch in dem auf dem Gemählde vorgeftellten Augenblicke der Handlung wirklich ift und empfindet, und durch den, nach dem in dem handelnden Menfchen herrfchenden Gefühle genau abgemeffenen Charakter alles deffen, was ihn auf dem Gemählde umgiebt, hervorgebracht wird.

Der Menfch befindet fich nie in einer Lage, in welcher er nicht entweder die ihn umgebenden Gegenftände, oder Rührungen, die unabhängig von denfelben in dem Innern feiner Seele vorgehen, empfände. Diefe Empfindungen äuffern fich in jeder feiner Muskeln, und in dem Kreislaufe feines Blutes, verändern daher die Umriffe feines Körpers, und die Farbe feines Gefichtes.

Der Menfch betrachtet nie einen Gegenftand, deffen Form, Structur und Zufammenfetzung nur irgend etwas Auszeichnendes, irgend einen Charakter hat, ohne einige, diefem Charakter analoge Rührungen zu empfinden. Die Wahl der zufälligen Dinge kann alfo, in Rückficht der Form derfelben, für den Mahler mit nichten gleichgültig fein.

Jedermann fühlet die Eindrücke, welche die Farben einzelner und neben einander geftellter Gegenftände, welche die Art der natürlichen oder künftlichen Beleuchtung, die Modificationen der Jahres- und Tages-Zeiten, des Wetters und der Luft auf feine Seele machen. Der Künftler mufs alfo auch bei Colorierung und Beleuchtung feines Gemähldes auf diefe dem erften Anblicke nach weniger wefentlichen Theile die genaufte Rückficht nehmen.

Nach diefen wenigen aufgeftellten Grundfätzen, die vielleicht bis ins Unendliche vermehret werden könnten, verbreitet fich der Ausdruck über Alles, was der Künftler darftellen kann. Nichts ift deffelben unempfänglich, von den ftärkften Zügen des menfchlichen Gefichtes an, bis auf die Farbe des Erdbodens, auf welchem der handelnde oder empfindende Menfch fteht. Jeder Faltenwurf an feinem Gewande, jede Partie feines Haupt- und Bart-Haares, jeder Zweig des Baumes, unter welchem er ruht, felbft die Farbe des Laubes deffelben, mufs, foll das Gemählde ganz vollkommen fein, zur Hervorbringung des beftimmten Ausdruckes beitragen, oder wenigftens demfelben nicht entgegen wirken.

Es ift unmöglich, in einem Werke von diefer Eingefchränktheit die fo äufferft wichtige, und in Anfehung ihres Umfanges unerfchöpfliche Materie über den Ausdruck in ihrem ganzen Umfange abzuhandeln. Wir konnten daher für den Ausdruck im Allgemeinen nichts thun, als den Liebhaber der Kunft, denn der wahre

Künstler bedarf dessen nicht, auf das Wesentlichste desselben aufmerksam machen, und behalten uns nun noch einen verhältnissmässig kleinen Raum für die Betrachtung des Ausdrucks bevor, in so fern er Einfluss auf die Schönheit hat.

Da der Mahler seine Figuren handelnd oder leidend vorstellt, so muss er in ihren Gesichtszügen, in den Bewegungen ihrer Gliedmaassen und Muskeln diejenigen Rührungen auszudrücken suchen, welche die Seele derselben wirklich empfindet. Da es aber bei diesen Rührungen immer auf das Mehr oder Weniger ankommt, indem einige derselben heftig, andere leicht, einige edel, andere gemein sind, so hängt die Wahl derjenigen, welche schöne Formen gewähren, ganz und allein von dem Geschmacke des Künstlers ab. Der Geschmack setzet also dem leidenschaftlichen Ausdrucke seine gehörigen Grenzen. Wollte der Mahler eine gewaltsame Leidenschaft ausdrücken, und bei der Darstellung derselben ein ganz gemeines Modell treulich copieren, so würde er zwar diese Leidenschaft vollkommen und wahr darstellen, aber sein Product würde dem Kenner missfallen, weil sich die Kunst nur durch edle Leidenschaften und Bewegungen des Wohlgefallens versichern kann. Werke der Kunst müssen nie zurückstossend erschüttern, müssen selbst bei schmerzhaften Darstellungen angenehme Rührungen, nie aber Verdruss und Widerwillen erregen; dürfen also nie durch convulsivische Bewegungen, durch verdrehte und verzuckte Augen, durch einen aufgerissenen Mund das Auge des Betrachters beleidigen.

Laokoon und seine Söhne sind ein berühmtes, und von neuern Künstlern noch nie erreichtes Beispiel eines edeln Ausdrucks der gewaltigsten Leidenschaft, welche die Menschheit erdulden kann. Und mit welcher, fast übermenschlichen Grösse der Seele leidet er, und wie rühret er den Betrachter um desto mehr, je unverkennbarer er ihm eine über alle körperlichen Leiden erhabene Seele ansieht. Keine Verzuckungen, keine convulsivischen Bewegungen der Muskeln, welche die Schönheit der Formen vernichteten, und doch drückt jede Fiber den heftigsten Schmerz aus. Die Söhne desselben, die von nicht so festem Körperbaue sind, müssen den Schmerz um desto heftiger empfinden. Allein wie so schön und rührend ist dieser Schmerz ausgedrückt: sie blicken ängstlich zu ihrem Vater empor, und drücken in ihrem Blicke Verlangen und Erwartung der Hülfe und Linderung der Schmerzen aus. Poussin giebt auf seinem berühmten Gemählde: die Sündfluth, einem Weibe dadurch einen unaussprechlichen

lichen Ausdruck, dafs er fie, fchon in dem letzten Todeskampfe, noch ihr Kind über die Fluthen empor heben läfst; und Tifchbein läfst feine unnachahmlich fchöne Kleopatra den Schmerz, der in ihrem Bufen wühlt, nur durch eine von dem linken Arm unterftützte vorwärts gebeugte Stellung und den empor gehobenen Blick ausdrücken. Das ganze Geficht ift von Gram und Schmerz unentftellt, und vollkommen fchön, und doch fo unendlich viel ftarkleidenfchaftlicher Ausdruck in demfelben.

Schildert der Mahler Rührungen, die nicht fo heftig find, die denn aber doch, wenn fie ganz treu dargeftellet würden, der Schönheit der Form fchaden könnten, fo mufs er mit tiefem, philofophifchem Blick' in die Geheimniffe und verborgenen Triebfedern des menfchlichen Herzens einzudringen, und die bedeutendeften Züge, fowohl des Gefichtes, als auch — und wahrhaftig nicht weniger — der Hand aufzufaffen fuchen. Gelingt es ihm auf diefem Wege, fo wird er mit Wenigem Viel leiften können, und oft mit einem einzigen Zuge, bei übrigens ganz ruhigem Körper feiner Figur, auf den Betrachter mehr wirken, als wenn er, um feines Ausdrucks recht gewifs zu fein, alle Gefichtszüge, Gliedmaafsen und Muskeln des Körpers feiner Figur in Revolution gezeiget hätte.

Die Griechen befafsen diefe Kunft, mit Wenigem Viel zu leiften, in einem erftaunenswürdig hohen Grade. Ihre Statüen ftehen oft fo ganz in Ruhe, dafs fie, um mit dem Herrn von Azara zu reden, an den Ausdruck kaum gedacht zu haben fcheinen, und dennoch fagt jede derfelben, was fie fagen foll.

Ueberhaupt wird das Werk des bildenden Künftlers einen defto gewiffern Erfolg haben, je mehr man feinen leidenfchaftlichen Figuren eine edle, grofse Seele anfieht. Ungebehrdigkeit im Elend, Ausfchweiffungen in der Freude beleidigen, oder mindern doch wenigftens unfere Theilnahme fchon in der Natur, wo die Ausdrücke deffelben doch mittheilender und wahrer find, und bald verfchwinden; wie viel mehr mufs diefes in der Kunft Statt finden, welche, da fie gewiffermafsen für die Ewigkeit arbeitet, nur edle Züge der Natur auffaffen darf.

Der Ausdruck in dem Portrait kann, wenn er Sinn haben foll, in nichts als in der Darftellung folcher Züge eines Menfchen beftehen, die ihm von Natur eigen, alfo bleibend find, und ihn in feiner Individualität darftellen. Augenblickliche, vorübergehende Erfcheinungen in dem Gefichte eines Menfchen ftellen nicht die Seele desfelben, fondern nur eine zufällige, momentane Modification derfelben dar. Will oder mufs der Mahler dem Porträt

träts das geben, was man, oft ohne zu wiſſen warum, eine geiſtreiche Stellung nennt, ſo kann es unmöglich gleichgültig ſein, welche unter den tauſend möglichen er wählt. Faſt jedes menſchliche Geſicht macht einen allgemeinen Eindruck, zu deſſen Hervorbringung die Haupttheile deſſelben gemeinſchaftlich beitragen. Das Reſultat derſelben bildet das, woraus wir auf den Charakter des Menſchen ſchlieſsen. Jeder Charakter äuſſert ſich in eigenthümlichen Bewegungen, und unter gewiſſen Stellungen ſind wir gewohnt, uns gewiſſe Charaktere vorzuſtellen. Die Auffaſſung dieſer Bewegungen und Stellungen iſt das, was man bei übrigens treuer Darſtellung des Menſchen, Glück in der Porträtmahlerei nennt.

Hiſtoriſierte Porträs müſſen nach den Grundſätzen des Porträts und der Geſchichtmahlerei dargeſtellt und beurtheilet werden.

Der Ausdruck in der Landſchaftsmahlerei iſt ſo mannigfaltig, als der Charakter der Landſchaften in der Natur. (Siehe den Artikel Landſchaft.) Der Künſtler kann ihn durch Darſtellung ſolcher Gegenſtände ſehr erhöhen, die Bezug auf die Menſchheit und das Intereſſe derſelben haben. Das Denkmahl eines Verſtorbenen in einer melancholiſchen, ein Schäfer, der ein junges Mädchen küſst, in einer romantiſch lachenden Landſchaft, wird dem natürlichen Ausdrucke derſelben gröſsere Beſtimmtheit und höheres Intereſſe verleihen. *G.*

Ausdruck.

(*Schauſpielkunſt.*)

Ausdruck in der Schauſpielkunſt heiſst im Allgemeinen, die Uebereinſtimmung der Töne und Gebehrden des Schauſpielers, mit den Geſinnungen und Gefühlen, welche er darſtellen ſoll. In dieſer weitern Bedeutung iſt Ausdruck die einzige und höchſte Forderung, welche an den Schauſpieler gemacht werden kann, und alle Regeln der Schauſpielkunſt laſſen ſich aus dieſem einzigen Begriffe entwickeln. Da man aber durchgängig das Wort Ausdruck bloſs auf die Darſtellung der Empfindungen und Leidenſchaften einzuſchränken pflegt, ſo iſt hier von dieſer Eigenſchaft, bloſs in der letztern Bedeutung, die Rede.

Da der Schauſpieler die Leidenſchaften, welche er durch Gebehrden und Töne ausdrückt, nicht ſelbſt wählt, ſondern von dem Dichter vorgezeichnet bekömmt, ſo kommt es bei dem Ausdrucke, den ihm ſeine Kunſt zur Pflicht macht, nicht bloſs darauf an, daſs er überhaupt Leidenſchaf-

ſchaften richtig und wahr darzuſtellen vermögend ſei — von ;welchem Puncte in dem Artikel Affect geſprochen worden iſt — ſondern vorzüglich darauf, daſs er in jeder Stelle jedesmal die wahren Empfindungen auszudrücken wiſſe. Es kann eine Stelle mit vieler Empfindung geſagt, und dieſe Empfindung ſehr wahr ausgedrückt werden; und doch kann der Vortrag derſelben fehlerhaft ſein, wenn die ausgedrückte Empfindung nicht die einzig wahre iſt, welche in dieſer Stelle verborgen liegt. Eine flüchtige Beobachtung reicht hin, ſich zu überzeugen, daſs die Schauſpielkunſt, in Rückſicht auf dieſen Punct, bei uns noch in der Wiege iſt, da ſelbſt ſogenannte groſse Schauſpieler oft Alles gethan zu haben glauben, wenn ſie uns überhaupt Ausdruck der Leidenſchaft zeigen, unbekümmert, ob dieſe Leidenſchaft auch die wahre, oder die einzige ſei, und unbeſorgt wegen der ſo nöthigen Modificationen der Leidenſchaften nach Maaſsgabe des darzuſtellenden Charakters, (denn nur deſſen und nicht ſeine eigenen Leidenſchaften ſoll der Schauſpieler zeichnen) und wegen der mannigfachen feinen Schattierungen nnd Uebergänge, welche bei der Darſtellung jeder Leidenſchaft ſo äuſſerſt wichtig ſind.

Um dieſes wahren Ausdrucks fähig zu ſein, muſs der Schauſpieler ſchon von der Natur mit einer reitzbaren Phantaſie, einem feinen Beobachtungsgeiſt, und einem regen Darſtellungstriebe begabt ſein. Dieſe Anlagen darf er jedoch nicht vernachläſſigen, ſondern muſs ſie, durch Lectüre der Dichter, durch ununterbrochenes Studium des Menſchen, und durch wiederhohlte Vorübungen zu üben und zu erhöhen bemüht ſein. Bei dieſen Anlagen und der gehörigen Cultur derſelben wird überdieſs, während der Ausübung, ein nicht gemeiner Scharfſinn, welcher dem Schauſpieler jedesmal das wahre Verhältniſs zwiſchen den darzuſtellenden Empfindungen und den Mitteln der Darſtellung zeigt, und eine nicht minder groſse Aufmerkſamkeit auf ſich ſelbſt und ſeine Stimme erfordert. Und — dieſes alles vorausgeſetzt — welche Uebung wird vorausgeſetzt, ehe ſich der Schauſpieler ſo in die Gewalt bekömmt, daſs er bei jedem neuen Gefühle auch einen neuen Ton und neue Gebehrden annehme; in welcher Kunſt das ganze Geheimniſs des Ausdrucks verborgen liegt!

Wenn Sulzer ſagt: „Das vorzüglichſte Mittel zu einem „vollkommenen Ausdruck ſcheint dieſes zu ſein, daſs der „Schauſpieler ſich ſelbſt ſo ſtark, als möglich iſt, in die „Empfindung der Perſonen ſetze, welche er vorſtellt,“ ſo iſt dieſes wohlverſtanden ſehr wahr. Da aber

dieses lebhafte Versetzen seiner selbst in die fremden Empfindungen, welche jedesmal in der Rede enthalten sind, (wiefern es, wie ich nochmals wiederhohlen muss, richtig verstanden wird) bloss durch die eben angeführte Vereinigung seltner Naturgaben mit einem rastlosen Studium der Welt und seiner selbst bewirkt werden kann, so begreife ich in der That nicht, wie man die angezogene Behauptung in der Absicht für sich anführen könne, um die Regeln der Kunst für überflüssig, und die momentane Leitung der Natur und Empfindung für völlig hinreichend zu erklären. Allein, was das schlimmste ist, man nimmt diesen Satz, welchen, beiläufig gesagt, fast ein jeder im Munde führt, fast durchgängig in einem Sinne, in welchem er unleugbar eine vollkommene Unwahrheit enthält. Ohne zu bemerken, dass der Ausdruck: sich in eine fremde Leidenschaft versetzen ein figürlicher Ausdruck ist, erklärt man ihn ganz wörtlich, und behauptet in allem Ernste, der Schauspieler müsse die darzustellenden Empfindungen so ganz zu den seinigen machen, dass zwischen ihm und seinem Charakter die vollkommenste Identität Statt finde. Allein der jüngere Riccoboni, nennt dieses mit Recht einen glänzenden Irrthum, und sagt sehr wahr: „ich habe allezeit als was gewisses ange„nommen, dass man, wenn man das Unglück hat, das, „was man ausdrückt, wirklich zu empfinden, ausser Stand „gesetzt wird, zu spielen.“ Daher erklärt Herr Engel das Verfahren eines alten Schauspielers, der in der Electra des Sophokles sich die Asche seines Sohnes bringen liess, um den Schmerz der Griechischen Prinzessin, als man ihr die Gebeine des Orestes bringt, desto vollkommener auszudrücken, mit Recht für ein wahres Wagstück. Soviel ist völlig ausgemacht: wenn auch der auf eine ähnliche Art hingerissne Schauspieler dem Publicum von einer gewissen Seite interessant werden kann, so ist doch nicht der Fall von Seiten der Kunst, worauf es allein hier ankömmt, da ein solcher immer nur sich selbst, aber nie seinen Charakter darzustellen im Stande ist. Es bleibt daher für den Ausdruck: sich in fremde Leidenschaften setzen, kein anderer vernünftiger Sinn übrig, als dieser: sich, vermittelst der Phantasie, von einer fremden Leidenschaft eine sehr lebhafte Vorstellung bilden. Auch lässt sich aus dieser Lebhaftigkeit der Vorstellung die Nachbildung der Affecten durch den Ton und die Gebehrden hinlänglich erklären, ohne erst die selbst eigne Empfindung zu Hülfe zu rufen: denn jede volle anschauliche Vorstellung einer Empfindung, ja selbst einer blossen Sache, führt schon an sich eine Anreitzung mit sich, diese Empfindung, diesen Gegenstand

ſtand nachzuahmen. Um aber, zu Erreichung des richtigen Ausdrucks, ſich jedesmal in die einzig wahren Gefühle zu verſetzen, muſs der Verſtand über das Ganze die Aufſicht führen, nachdem er vorher in den Sinn und die Eigenheiten einer Compoſition, ihren feinſten Zügen nach, eingedrungen iſt. Man vergleiche hiermit den Artikel Declamation.

Ich gehe zu der Frage über, ob es, um den Ausdruck deſto vollkommener zu erreichen, nöthig ſei, die Natur etwas zu übertreiben? Man hätte, dünkt mich, eine ſolche Frage niemals aufwerfen ſollen. Denn da der Schauſpieler, bei der Darſtellung der Affecten, durchaus nicht ſeiner Willkühr, ſondern der Vorſchrift des Dichters folgen muſs, ſo hängt es erſtlich auch bloſs von dem Dichter ab, in welchem Grade eine Leidenſchaft auf dem Theater gezeigt werden ſolle. Allein der Dichter kann bisweilen ſelbſt fehlen, indem er einen Affect entweder zu ſtark oder zu ſchwach zeichnet. Dann verbeſſere ihn der Schauſpieler, wenn er kann; wobei er jedoch nicht ſowohl als Schauſpieler verfährt, ſondern vielmehr ſelbſt den Dichter macht; denn was er als Schauſpieler dabei thut, betrifft auch bloſs die Ausführung ſeiner Idee. Zweitens, Uebertreibung der Natur, im ſtrengſten Sinne des Worts, darf durchaus weder von Seiten des Dichters noch des Schauſpielers, geduldet werden, den einzigen Fall ausgenommen, wenn dieſe Uebertreibung ſelbſt gemahlet werden ſoll; allein die Art der Uebertreibung, welche in der Erhöhung des leidenſchaftlichen Ausdruckes, ſo wie er ſich bei gewöhnlichen Menſchen zu äuſſern pflegt, beſteht, muſs nothwendig, wenn der Dichter darauf hindeutet, groſse Wirkungen hervorbringen.

Endlich: So wie es auf der einen Seite fehlerhaft iſt, aus Vernachläſſigung irgend einen merkbaren Gemüthszuſtand unausgedrückt entwiſchen zu laſſen; ſo hat man ſich auf der andern eben ſo ſehr vor dem Fehler zu hüten, in der guten Meinung, Alles auszudrücken, Gedanken oder Worten, in denen kein Ausdruck liegt, auf Koſten des wahren Ausdrucks Bedeutung zu geben. Ich rede hier von der oft übel angebrachten Mahlerei gewiſſer Gegenſtände oder Empfindungen, welche entweder gar nicht, oder doch bloſs ihren Hauptzügen nach gemahlt werden ſollten. Da ſich die Mahlerei durch den Ton und die Gebehrden von dem Ausdruck darin unterſcheidet, daſs ſie nicht, wie dieſer, die Faſſung, die Geſinnung, womit die Seele gewiſſe Gegenſtände denkt, ſondern dieſe Gegenſtände an ſich mahlt, die erwähnten Künſte hingegen die Seelendarſtellung zu ihrem höchſten

Zwecke haben, so kann man im Allgemeinen die Regel festsetzen, dafs der Schauspieler nie mahlen, sondern immer nur ausdrücken solle, es sei denn, dafs der Ausdruck selbst Mahlerei erfordere, und so mit derselben in Eins zusammenfliefse. Dieses letztere geschieht aber nur dann: erstlich, wenn der Gegenstand seiner Beschaffenheit nach, eine lebhafte Vorstellung bei der Person erregt; zweitens, wenn man die Absicht hat, bei andern eine anschauende Idee von demselben zu erwecken. Bisweilen können auch Mahlerei und Ausdruck zusammen Statt finden, und einen zusammengesetzten Ausdruck bilden. Uebrigens mufs man jedoch in denen Stellen, in welchen Mahlerei Statt findet, immer nur auf die Hauptzüge merken, oder vielmehr die andern bestimmenden Nebenzüge mit jenen in Eins zusammenfassen; denn, wenn die Sprache, unfähig Alles zugleich zu sagen, die Gedanken in ihre Theile zerlegt, so fafst hingegen die Imagination auf einmal das Ganze, und hält sich an die Hauptidee, in welcher sich alle übrigen sammlen. *L.*

Ausdruck.

(*Musik.*)

Der Ausdruck in der Musik ist die geschickte Anwendung derjenigen Mittel, durch welche mit Hülfe der Töne gewisse Empfindungen erweckt und belebt werden sollen. Composition und Ausführung verlangen beide ihren Ausdruck, und nur durch Verbindung der einen mit der andern entsteht angenehme, kraftvolle und grofse Wirkung. Melodie, Harmonie, Bewegung, Wahl der Instrumente, der Stimmen, der Tonarten u. s. w. sind die Elemente der musikalischen Sprache, und Melodie behauptet unter selbigen die erste Stelle, da sie das ist, was das Ganze beseelen mufs. Aber mit einer guten und sangbaren Melodie ist noch bei weitem nicht Alles gethan. Es kommt nun darauf an, was schickt sich zu selbiger für Harmonie, welcher Bafs hebt sie besser, oder welcher entspricht mehr dem Charakter der Worte? denn es braucht nur einer kleinen Veränderung in der Harmonie, um einen fliessenden Gesang in einen wäfsrigen umzuschaffen, so wie im Gegentheil ein paar unbedeutende Noten durch eine frappante Harmonie, die man ihnen unterlegt, ein hervorstechendes Gewicht erlangen können. Ferner, welche Instrumente passen besser zur Begleitung für den gegenwärtigen Fall? Ist jene Tonart mehr diesem, diese mehr jenem Instrumente angemessen? thut hier eine Sopran-Stimme

Stimme mehr als der Alt?] Iſt für die Art des Affects jene Bewegung nicht zu ſchleppend, dieſe hingegen nicht zu raſch u. ſ. w. Dieſe und hundert ähnliche Fragen hat ſich der denkende Künſtler zu beantworten, oder muſs deren Beantwortung durch richtige Reſultate und lange Rutine im Gefühl haben, ehe er verlangen kann, ſein Stück ſoll ſo in Ausübung gebracht werden, wie es vielleicht als Ideal in ſeiner Seele ſtand. Warum Muſikſtücke im Ausdruck ſo oft vergriffen und gemiſsdeutet werden, iſt ſehr begreiflich. Locale Rückſicht des Componiſten, Mangel an Zeichen, ſich hinlänglich verſtändlich zu machen, abſtechende Fähigkeiten eines Orcheſters mit dem andern, Verſchiedenheit der Begriffe vom Vortrag, vom Tempo u. ſ. w. ſtellen öfters hier ein Stück nur halb, dort kaum im Schattenriſſe vor. Was für den ausübenden Tonkünſtler hieher paſst, iſt zerſtreut in den Artikeln Adagio, Vortrag u. a. m. zu finden. *B.*

Ausdruck.

(*Tanzkunſt.*)

Diejenige Eigenſchaft, vermöge welcher der Tänzer das, was er ausdrücken ſoll, lebhaft fühlt, und mit Energie darſtellt. Es giebt einen Ausdruck der Zuſammenſetzung und der Ausführung, aus deren Vereinigung die ſtärkſte und angenehmſte Wirkung des Tanzes entſpringt. Um Ausdruck zu gewähren, müſſen Tanzgemählde markierte Züge groſser Partieen, kräftige Charaktere, kühne Maſſen, Gegenſetzungen und Contraſte enthalten, die eben ſo auffallend als mit Kunſt geſparet ſind.

Die tragiſche Gattung iſt ohne Widerrede zum Ausdrucke des Tanzes die geſchickteſte; ſie gewähret groſse Gemählde, edle Stellungen, und glückliche Theatercoups; und da überdieſs die Leidenſchaften der Helden ſtärker und entſchiedener ſind, als die Leidenſchaften gewöhnlicher Menſchen, ſo wird die Nachahmung derſelben leichter, und die Handlung des Pantomimen wärmer, wahrer und verſtändlicher.

Aber unglücklicher Weiſe haben wir entweder aus Gewohnheit oder Unwiſſenheit wenig vernünftige Ballets; man tanzt um zu tanzen, glaubt jeder Vorſtellung Genüge gethan zu haben, welche ſich Menſchen von Geſchmack von einem Ballet machen, wenn man es mit Executanten beſetzt, welche nichts executieren, die unter einander hinein ſpringen, an einander anſtoſsen, und nichts als kalte und verworrene Gemählde liefern, die ohne Geſchmack

ſchmack gezeichnet, ohne Gracie gruppiert, aller Harmonie, jener Tochter des Gefühles, beraubt ſind, welche dadurch allein die Kunſt verſchönern kann, daſs ſie ihr Leben giebt.

Der Balletmeiſter muſs es ſich angelegen ſein laſſen, allen tanzenden Actören eine verſchiedene Handlung, einen verſchiedenen Ausdruck und Charakter zu geben. Sie müſſen alle auf entgegen geſetzten Wegen daſſelbe Ziel erreichen, und einmüthig und eifrig dazu beitragen, durch die Wahrheit ihrer Geſten und ihrer Nachahmung die Handlung zu mahlen, welche ihnen der Componiſt vorzeichnete. Herrſchet in einem Ballet Einförmigkeit, findet man in demſelben nicht jene Verſchiedenheit des Ausdruckes, der Stärke, der Stellung und des Charakters, die man in der Natur findet, ſind jene leichten, aber unmerklichen Nüancen, welche eine und dieſelbe Leidenſchaft in mehr oder weniger markierten Zügen, mit mehr oder weniger lebhaften Farben mahlen, nicht mit Kunſt geſpart, und mit Geſchmack und Delicateſſe vertheilt, ſo iſt das Gemählde kaum eine mittelmäſsige Copie eines vortrefflichen Originals, und hat, da es nicht die mindeſte Wahrheit darſtellt, weder Kraft noch Recht zu bewegen und zu rühren.

Der Haufe von Menſchen, welche jetzt unſere Schauſpiele beſuchen, würden an das gar nicht glauben können, was ſie nicht ſahen. Zufrieden mit einem Tanze, er ſei zärtlich, edel oder *leger*, welcher ſie dahin reiſst und alle ihre Wünſche befriediget, werden ſie unwiderruflich entſcheiden, alles, was man von dem Tanze der Griechen und Römer erzählt, ſei nichts als die ausſchweifendſte Uebertreibung, und immer zu glauben fortfahren, wir hätten alles, was wir haben können, weil ſie gar nicht im Stande ſind, der Gegenſtand ſei welcher er wolle, ſich etwas Höheres vorzuſtellen, als was ihre Sinne trift.

Man ſage ihnen alſo, der Tanz der Eumeniden habe auf dem Theater zu Athen einen ſo ausdrucksvollen Charakter gehabt, daſs er die Seele jedes Zuſchauers mit Schauder und Entſetzen erfüllte. Der Areopagus zitterte vor Furcht und Schrecken. Unter den Waffen grau gewordene Greiſe bebten; die Menge flohe; ſchwangere Weiber kamen nieder; man glaubte zu ſehen, und man ſahe wirklich jene grauſamen Gottheiten, die Dienerinnen der Rache des Himmels, die Verfolgerinnen der Laſter der Erde.

Dieſen hiſtoriſchen Zug erzählen uns dieſelben Schriftſteller, welche uns ſagen, Sophokles ſei ein Genie geweſen; nichts habe der Beredſamkeit des Demoſthenes widerſtanden;

ſtanden; Themiſtokles ſei ein Held, und Sokrates der Weiſeſte aller Menſchen geweſen; und der Tanz brachte zu den Zeiten jener berühmten Griechen, auf jene privilegierten Seelen, im Angeſichte jener untadelhaften Zeugen ſo groſse Wirkungen hervor.

Zu Rom hatten in den ſchönen Zeiten der Kunſt alle Gefühle, welche die Tänzer ausdrückten, einen ſo wahren Charakter, eine ſo groſse Stärke, ſo viel Energie, daſs man die Menge, dahingeriſſen durch die Täuſchung, mehr als einmahl den verſchiedenen Bewegungen des Gemähldes maſchinenmäſsig folgen, ein Angſtgeſchrei erheben, Thränen vergieſsen, an den zärtlichen Schmerzen der Hekuba, oder an der Wuth des Ajax Theil nehmen ſahe; die Zuſchauer, wüthend wie der Actör, welcher den Helden vorſtellte, riſſen ſich ihre Kleider vom Leibe, um rüſtiger zum Kampfe zu ſein, und geriethen oft auf das grauſamſte mit einander in Handgemenge.

Und welche Menſchen waren es, auf welche jene ſtarken und lebhaften Eindrücke gemacht wurden? Die Zeitgenoſſen des Mecän, Lucullus, Auguſtus, Horaz u. ſ. f. (Aus *Compan's Dictionn. de Danſe.*) *G.*

Ausführung.

(*Mahlerei.*)

Siehe den Artikel Ausarbeitung.

Ausführung.

(*Muſik.*)

Iſt der vollſtändige und ungezwungene Vortrag eines Ton- oder Singſtücks. Da die Muſik für das Gehör iſt, ſo läſst ſie ſich auch nur durch die Ausführung gehörig beurtheilen. Manche Partitur hat für das Auge ein ganz einfaches, und faſt elendes Anſehen, und thut bei der Ausführung die herrlichſte Wirkung. Eine andere erſcheint auf dem Papier als ein Meiſterſtück und läſst ſich gleichwohl nicht anders als mit Widerwillen anhören. So war die Figur des Regenbogens, den, ich glaube es war Matheſon, ſo künſtlich in einer Partitur vorſtellte, ſicher nur fürs Auge geſchrieben, denn ſchwerlich hat jemand bei der Aufführung des Stücks geahndet, daſs jetzt ein Regenbogen geſpielt wird. Eine ganz vollkommen gute Ausführung wird wohl ewig zu den frommen Wünſchen gehören. Nehmen wir auch an, daſs alle mechaniſche

Puncte, daſs Intonation, Präciſion u. d. gl. aufs vollkommenſte berichtigt wären, ſo ſind das nur erſt Grundlinien. Wie nun aber alle Subjecte, die an der Ausführung Theil haben, unter eine geiſtige Hut zu bringen, wie ihnen allen einerlei Gefühl, einerlei Begeiſterung einzuflöſsen, ihr Vermögen dieſe von ſich zu geben, und es dem Zuhörer mitzutheilen, in gleichen Maaſse gegen einander abzuwiegen u. ſ. w.

Hier rathe Apoll! *B.*

Ausſichten.

(*Schöne Gartenkunſt.*)

Ausſichten gewähren dem Betrachter den Genuſs der verſchiedenen Gegenſtände der Landſchaft. Bei dieſen Gegenſtänden kommt es ſowohl auf die Natur derſelben an und für ſich betrachtet, als auch auf die Verbindung derſelben mit andern, und auf die Geſichtspunkte an, aus welchen man ſie betrachtet.

Die Gegenſtände einer Ausſicht können durch ihre eigene Wichtigkeit, durch Reitze der Anmuth und Schönheit, durch Gröſse, Neuheit, durch ein romantiſches, lachendes, heiteres Anſehen, durch trübe, melancholiſche Schwermuth u. ſ. f. intereſſieren; ſie können aber auch gemein und ohne allen Charakter ſein.

Die erſtern wird der Künſtler für ſein Kunſtwerk zu benutzen, und durch daſſelbe ſie gehörig einzuleiten und vorzubereiten ſuchen; die letztern wird er aber entweder gar nicht aufnehmen, oder ihnen durch ſorgfältig verborgene Kunſt irgend einen Charakter, ſei es auch nur der Charakter einer leichten Mannigfaltigkeit, zu geben ſich bemühen.

Durch die Verbindung der einzelnen Gegenſtände einer Ausſicht erhalten ſie faſt noch gröſsern Reitz, als durch die eigenthümliche Beſchaffenheit eines jeden für ſich. Der Gartenkünſtler wird alſo die Ausſichten und die daraus entſpringenden Anſichten ſo zu ordnen wiſſen, wie ſie die meiſte und beſste Wirkung thun; er wird uns daher aus dem Werke ſeiner Kunſt heraus dieſelben Gegenſtände aus verſchiedenen Geſichtspunkten zeigen, und alſo ſelbſt in ſeiner Armuth wirklich reich ſein.

Nichts giebt einer Ausſicht gröſseren Reitz, als die Beweglichkeit der Gegenſtände, wodurch ſie einen ganz eigenthümlichen Charakter erhält. Alles was von Leben, Bewegung, Thätigkeit zeiget, wird alſo dem Gartenkünſtler höchſt willkommen ſein.

Die

Die vorzüglichſten Veränderungen des Himmels, der Morgen und Abend, haben noch auſſer ihren groſsen Reitzen den Charakter der Beweglichkeit, und man kann in Rückſicht derſelben den Gartenkünſtlern mit Marnezia zurufen:

O dunkelt, dunkelt nicht durch einen dicken Schatten,
Die Farben, die ſo lieblich glänzen,
So friſch am Gemählde des Morgens.
Ergreiſet den Genuſs! dieſs iſt der Augenblick,
Wo mit Entzücken das Auge vom duftigen Hügel herab
Durch lachende Thäler hinirret,
Dem Tritte des werdenden Tages zu folgen,
Und ſeine ſüſse Majeſtät zu ſchaun.

Und in Rückſicht einer Ausſicht gegen den Abend:

Wenn nun die Sonne des Himmels
Erhabnes Gewölbe durchlaufen,
Wenn ſie an den Pforten des Abends
Nun enden will ihre Bahn,
Und ſchon ein bräunlicher Schatten
Sich breitet über das Grün,
Den ſchiefabſchieſsenden Strahlen
Das müde Aug' entfliehn will,
Das tilget, tilget ſie nimmer
Durch ganze Maſſen von Schatten,
Sondern laſſet ſie irren durch leichtes, webendes Gelaube,
Das bald ſich dunkelt, und bald ſich erhellt,
Und nach dem Fächeln des Zephyrs wogen läſſet den Tag.
Eröffnet hie und da mir freie, groſse Plätze;
Entzieht mir nicht die leuchtenden Streiſen,
Den Azur und den Purpur nicht,
Und nicht das Gold, den ſtrahlenden Glanz,
Den noch bei ſeinem Scheiden
Der Herrſcher des Himmels verbreitet.

Allzu häufig angebrachte Ausſichten, beſonders wenn ſie nicht ſehr charakteriſtiſch ſind, können für den Garten leicht nachtheilig werden, indem ſie allzu ſehr zerſtreuen oder ermüden. Das Auge verlangt, wie der Geiſt, Ruhepunkte. Verſchiedene Anlagen, als Einſiedeleien und Bäder verlangen durchaus geſperrte Gegenden.

Kann der Gartenkünſtler keine andern, als traurige Ausſichten gewähren, ſo verſchlieſse er ſie lieber, und ſuche bloſs durch den Raum ſeines Gartens angenehm zu unterhalten und zu intereſſieren. *G.*

Ausweichung.

(*Musik.*)

Ist der Uebergang aus einem Ton in den andern, und zwar, wie sichs von selbst versteht, nach den Regeln des reinen Satzes. Die ersten und nächsten Töne, in welche man vom Grundtone des Stückes übergehen kann, ohne das Gehör irre zu machen, oder ihm wehe zu thun, sind die, deren Terz und vollkommene Quinte in der Tonleiter des Grundtons liegt. Ist nun in diesen Tonarten gesagt, was zu sagen ist, oder was einer hat sagen können, dann gehts in entferntere, doch immer mit einer Rücksicht auf einen vernünftigen Rückzug. Auf Unkosten der Melodie geht sichs gar sehr leicht in jeden Ton, aber es ist ein Unterschied, das Gehör überraschen, erschrecken oder betäuben. Ueber die Länge des Verweilens in jedem Tone, lässt sich kein Zuschnitt im Allgemeinen machen. Charakter des Stücks, Tonart, Tempo, alles verlangt eigne Wendungen. Die freie Phantasie schränkt sich zwar nicht auf die Regeln gewöhnlicher Tonstücke ein, allein wer desswegen die Sache hier zu weit treibt, in Cmoll anfängt und im vierten Takte vielleicht schon nicht weit mehr von Fisdur ist, der hat Aehnlichkeit mit einem, der eine Parentation hält, und in selbiger der sämmtlichen Sipschaft mehr huldigt, als seinem Helden. *B.*

Authentisch und Plagalisch.

(*Musik.*)

Sind Ausdrücke, die bei den Alten üblich waren, die aber auf das heutige System der Musik nicht mehr anwendbar sind. Authentisch ging auf die Tonleiter der Tonica. Plagalisch auf die Quinte oder die Dominante derselben. Der Schluss im Grundton des Stücks hiess authentisch, der hingegen, wo der Gesang oder der Bass in dessen Dominante oben oder unten schritt, hiess plagalisch. Der Unterschied, und die Merkmale dieser Fälle in der authentischen und plagalen Tonart werden nur im einfachen Gesange fühlbar. Ist die Modulation sonst nur regelmäsig und nach dem heutigen System, so mag der Schlusston in der Tonica oder der Dominante liegen, er wird immer authentisch heissen. (S. Tonart.) *B.*

B.

B.

B.

(*Musik.*)

Der Name eines Intervalls in der heutigen diatonischen Tonleiter. (S. den Art. Tonart) Dieser Buchstabe, wenn er in einem Tonstücke vor einer Note vorkommt, bedeutet auch, dass selbige um einen halben Ton tiefer zu nehmen ist, und der Benennung des Intervalls wird bei der nachherigen Bezeichnung ein *es* zugesetzt; so heisst *C*, wenn ihm ein *b* vorgezeichnet ist, *Ces*, *d* mit einem *b Des* u. s. w. nur bei der Tonstufe *h* findet eine Ausnahme statt, und das durch die Erniedrigung entstehende Intervall heisst *B*. Man giebt dem *B*, in so fern es als Erniedrigungs-Zeichen betrachtet wird, den Beinamen *b* rotundum, zum Unterschied derjenigen Zeichen, die ihm in ihrer Wirkung ähnlich sind, nämlich des Zeichens eines Kreutzes, welches das Intervall jedesmal um einen halben Ton erhöhet, und des eines Quadrats, welches, wenn es vor einer Note steht, die Veränderung aufhebt, die sie durch ein Kreutz oder *b* erhielt, und ihr die Geltung, die ihr in Beziehung auf die Tonleiter der Tonica zukömmt, wieder giebt. Jenes Zeichen heisst ein *b* cancellatum, dieses ein *b* quadratum. *B.*

Bach.

(*Schöne Gartenkunst.*)

Der eigenthümliche Charakter eines Baches ist angenehme, leichte Lebhaftigkeit, und in seinen Windungen gefällige Folgsamkeit. Zu schwach, grosse Hindernisse zu überwinden, weicht er ihnen aus, und bekommt dadurch in seinem Laufe den angenehmen, biegsamen Gang. Kleine Hindernisse vermehren seine Reitze, geben ihm eine Munterkeit und einen säuselnden Laut, dessen der Fluss und der Strom unempfänglich ist.

Der Bach wird also eine angenehme und wesentliche Verschönerung munterer, heiterer und lachender Land-

schaften sein. Der Gartenkünstler kann ihn nach seinem Gefallen leiten, kann ihn sich verbreiten und engen, kleine Buchten, Badeplätze und Wasserfälle bilden lassen, und sein Ufer mannigfaltig bekleiden. In seiner Gewalt stehet der Ton des Gemurmels eines kleinen Wasserfalles: er kann ihn heller oder dumpfer, schärfer oder sanfter säuseln lassen, und durch seine lieblichen Töne in sanfte Schwärmereien, oder süsse Ruhe einwiegen. Hier wird sich der Bach durch kleine leichte Brücken, und dort durch überwogendes Geftchräuch durchwinden, hier wird er seinen reinen Spiegel zeigen, und dort sich über Kiesel, abgebrochene Bäume u. s. f. kräuseln, und so den fühlenden Menschen durch Bewegung und Leben überall erfreuen.

In einer weiten, offenen Gegend verlieren sich die Reitze der Bäche; etwas verschlossene Gegenden lassen dieselben inniger empfinden; und es gehörte grosse Verdorbenheit des Geschmacks dazu, alle die angenehmen Zufälligkeiten, welche ein freier, ungezwungen dahin fliessender Bach gewähren kann, gegen steife, einförmige, eckelhafte Canäle in Gärten zu vertauschen. Der Abt De Lille weiss in seinem Gedicht die Gärten keine Schönheiten, welche den Mangel an Bächen und kleinen Seen ersetzen könnten:

Ah! qui peut remplacer votre aspect enchanteur?
De près il nous amuse, et de loin nous invite;
C' est le premier qu' on cherche, et le dernier qu' on quitte,
Vous fécondez les champs, vous répétez les cieux,
Vous enchantez l' oreille et vous charmez les yeux.

G.

Balancieren.

(*Zeichnende Künste.*)

Ein Gemählde, eine Zusammensetzung balancieren, heisst nicht, die Gegenstände eines Gemähldes in Symmetrie, in Gleichgewicht bringen, sondern kann und muss sogar oft gerade das Gegentheil heissen.

Das Balancement eines Gemähldes entspringt aus der dichterischen Anordnung, vermöge welcher der Mahler die Gegenstände, Figuren, Gruppen, Massen, so vertheilt, wie es erstlich seinem Stoffe am angemessensten ist, und zweitens dem Auge eine angenehme Unterhaltung gewährt. Allzu grosse Einförmigkeit, so wohl in Ansehung des Körpers des Gegenstandes, als auch in Rücksicht des Nebeneinanderseins mehrerer von ihnen, würde lange

Weile

Weile verurſachen; allzu groſse Ungleichheit würde das Auge beleidigen und verwirren. Das gute Verhältniſs der Einförmigkeit zur Verſchiedenheit in der Zuſammenſetzung oder Anordnung eines Gemähldes, heiſst das Balancement deſſelben, und Einförmigkeit und Verſchiedenheit in der Zuſammenſetzung in ein gutes Verhältniſs bringen, heiſst dieſelbe balancieren.

Die Wirkung eines richtigen Balancements in der Zuſammenſetzung iſt die richtige Vertheilung des Intereſſe des Betrachters, nach Maaſsgabe des jedem Gegenſtande zugemeſſenen Werthes, iſt die Befriedigung des Betrachters, in Rückſicht ſeiner Foderungen auf Natürlichkeit und Zweckmäſsigkeit.

Eine Figur, einen Körper balancieren, heiſst ihn ſo ſtellen, daſs er, wenn er in der Natur ſtünde, nicht umfiele. *G.*

Ballade.

(*Dichtkunſt.*)

Siehe den Artikel Romanze.

Ballade.

(*Muſik.*)

Seit dem zwölften Jahrhundert findet man die Balladen oder Ballaten als eine Art von Geſang, welcher aus mehrern gleichen Strophen in anakreontiſchen Verſen beſtand, die man auf den Straſsen von Florenz abzuſingen pflegte. Gewöhnlich waren es Einladungen zur Liebe, oder Klagen über die Schmerzen der Liebe. Man nannte ſie Balladen, entweder weil ihre Muſik tanzend war, oder weil man beim Abſingen derſelben zu tanzen pflegte. Den letzten Fall ſcheint vorzüglich ihr Bau anzudeuten. *B.*

Ballet.

(*Muſik.*)

Iſt ein charakteriſtiſcher Tanz, welcher ſich von dem gewöhnlichen Tanze eben dadurch unterſcheidet, daſs er gleich einem Drama Plan, Knoten und Entwickelung irgend einer beſtimmten intereſſanten Handlung hat. Die Muſik eines Ballets muſs weit mehr Fall und Nachdruck haben, als die Singmuſik, weil ſie weit mehr zu bezeich-

Staatliche Bibliothek Bamberg

bezeichnen hat, als diese; weil sie allein es ist, die dem Tänzer jene Wärme und jenen Ausdruck verschaffen muss, die der Sänger aus den Worten nehmen kann, und weil sie endlich in der Sprache der Seele und der Leidenschaften alles dasjenige ergänzen muss, was der Tanz dem Auge des Zuschauers nicht anschaulich machen kann. *B.*

Ballet.

(*Tanzkunst.*)

Man gebraucht das Wort Ballet in einem weitern und einem engern Sinne. Man nennt Ballet jede Darstellung einer Reihe leidenschaftlicher Regungen und Gefühle durch mimische und tänzerische Bewegungen, wobei die höchste mögliche ästhetische Ausbildung und Schönheit dieser Bewegungen Zweck ist, und begreift nach dieser Bedeutung unter dem Ausdrucke Ballet auch Darstellungen von Gemüthsbewegungen und Gefühlen ohne Handlung. Im engern Sinne nennet man nur diejenigen Werke der Tanzkunst Ballete, deren Zweck es ist, durch mimische und tänzerische Bewegungen eine Handlung, Charaktere, Gesinnungen, Leidenschaften und Gefühle der handelnden Personen mit der höchsten möglichen ästhetischen Ausbildung und Schönheit darzustellen. Und obgleich Noverre jeden Tanz für eine blosse Lustbarkeit hält, der nicht eine bestimmte Handlung, mit Verwickelungen und Auflösungen deutlich und ohne Verwirrung vorstellt; so finde ich doch gar keinen Grund, Werke, in denen eine Leidenschaft von Umfang und Mannigfaltigkeit mit der höchsten Ausbildung und Schönheit mimisch und tänzerisch dargestellt wird, nicht Ballete zu nennen. Ich nenne diese, nach der Analogie der lyrischen Dichtkunst, lyrische Ballete, jene, welche Handlung darstellen, dramatische Ballete.

Das Ballet, das lyrische und dramatische, macht die höhere Tanzkunst (*Danse theatrale*) aus. Die niedere Tanzkunst (*Danse de société*) hat bloss geselliges Vergnügen zum Zwecke; die höhere arbeitet auf Erregung der Gefühle des höchsten Schönen, auf Entwickelung der ganzen Kraft aller Mittel der Kunst hin.

Man theilt die dramatischen Ballets in die historischen, (deren Stoff ein Factum der Geschichte, z. B. die Schlachten Alexanders) die fabelhaften, (deren Stoff eine Fabel, eine mythologische Sage, z. B. das Urtheil des Paris, die Geburt der Venus) die poetischen

(wo

(wo ein Werk der Dichtkunst zum Grunde liegt) wozu auch die allegorischen gehören.

Gewöhnlich werden diese Compositionen in fünf Acte getheilt, und jeder Act hat drei, sechs, neun, zuweilen zwölf Entréen. Entrée nennt man im Ballet eine oder mehrere Quadrillen der Tänzer, die durch ihre Pas, Gesten und Attituden den Theil der allgemeinen Handlung darstellen, welcher ihnen zukommt. (Man muss die Entrée im Ballet nicht mit der Entrée in dem Opern-Ballet verwechseln, wo es einen ganzen für sich bestehenden Act bedeutet, z. B. *l'Entrée des Incas dans les Indes Galantes, l'Entrée de Vertumne et de Pomone dans les Elemens.*)

Um ein Ballet zu kritisieren sieht man: 1) auf die Wahl des Sujets, in der Rücksicht vorzüglich, ob es durchgängig fähig sei, durch mimische und tänzerische Bewegungen, mit Evidenz dargestellt zu werden, ob sich in ihm Einheit der Handlung finde, ob, wenn Handlung in ihm gar nicht vorkommt, doch Einheit der Leidenschaft und des Gefühls da ist, ob in der Darstellung desselben Wahrheit und Schönheit beisammen sein können; 2) auf den Plan und die Ausführung der Theile der Erfindung, die dem Ganzen zum Grunde liegt, besonders in Hinsicht auf Einheit der Leidenschaft und des Gefühls, welche ausgeführt werden. Einheit der Zeit und des Ortes wird bei dem Ballet nicht erfodert; 3) die Figuren; 4) die Bewegungen; 5) die Musik, welche die Gesänge, Ritournells und Symphonieen befasst; 6) die Decoration und Maschinen; 7) die Poesie, welche nur das Geschäft hat, die ersten Grundzüge der vorzustellenden Handlung auszudrücken.

Das Ballet ist den allgemeinen Gesetzen der Vernunft und des Geschmacks für das Schauspiel unterworfen. Die Hauptwirkung eines jeden muss das Gefühl des Schönen sein, und mit diesem können sich keine andern Gefühle vertragen als solche, die für das menschliche Herz interessant und anziehend sind. Man kann die Ballete nach diesen Gefühlen, wiefern sie Hauptwirkung sind, classificieren. Nämlich, um nur die vorzüglichsten Gattungen auszuzeichnen, ein Ballet kann sein: 1) von der erhaben-rührenden Gattung, ein heroisch-tragisches Ballet; 2) von der sympathetisch-rührenden, der zärtlichen Gattung; 3) von der unschuldvollen, naiven Gattung; 4) von der komischen Gattung. Niedrige Possen vertragen sich mit der Natur des höhern Tanzes gar nicht; indem sie jederzeit der Schönheit, welche doch oberstes Gesetz ist, widersprechen. Satyre muss mit äusserster Behutsamkeit angewen-

gewendet werden; denn, so bald sie der Schönheit Eintrag thut, würdigt sie das Werk herab.

Die unnatürlichsten dramatischen Ballete sind unstreitig die allegorischen, und Rousseau sagt mit Recht von ihnen in seinem Diction. de Mus. Art. Ballet. „*La pire sorte de ballets est celle, qui roule sur des sujets allégoriques et où par conséquent il n'y a qu'imitation d'imitation. Tout l'art de ces sortes de Drames consiste à présenter sous des images sensibles des rapports purement intellectuels et à faire penser au Spectateur tout autre chose que ce qu'il voit, comme si, loin de l'attacher à la scene, c'etoit un mérite de l'en eloigner.*

Einzelne zerrissene Stücke, welche gar kein Ganzes, weder der Leidenschaft noch der Handlung, ausmachen, können nicht Ballets genannt werden, obwohl es nur zu sehr Gewohnheit ist, Reihen von Tänzen ohne Haupthandlung, ohne Verbindung, so zu nennen. Man schaltet dergleichen zwischen den Vorstellungen der Opern ein, nennt sie auch wohl Divertissemens oder Fêtes. Allein der gute Geschmack wird durch sie beleidigt, und findet in ihnen nur Kunststücke, durch welche die Tänzer allenfalls zeigen, daſs sie tanzen können.

Das classische Werk über die Ballete ist immer noch: Lettres sur la Danse et sur les Ballets par Mr. de Noverre, Lond. u. Stuttg. 1760. 8. deutsch. Hamb. 1769. Eine brauchbare Compilation enthält Compan Dictionnaire de Danse, *contenant l'histoire, les règles et les principes de cet Art, avec des Reflexions critiques, et des Anecdotes curieuses concernant la Danse ancienne et moderne. a Paris 1787.* *H.*

Balkon.

(*Baukunst.*)

Ein kleiner Altan oder Gang vor einem Fenster, durch welches man auf denselben tritt, insgemein im ersten Stockwerke. Die Mitte, als der Hauptheil des Gebäudes, gewinnt dadurch ein prächtigeres Ansehen. Die Balkons werden durch Kragsteine, Pfeiler oder Säulen unterstützet. Anstatt der Säulen bedient man sich auch, wenn der Ton, der in dem Gebäude herrscht, diesen Schmuck verträgt, der Termen oder Karyatiden.

Balkonfenster heiſst ausser dem, durch welches man auf den Balkon tritt, jedes bis auf den Fuſsboden herab

herab gehende Fenfter, welches aber anftatt der Brüftung von auffen ein eifernes Geländer erhalten mufs. *G.*

Baluftrade.

(*Baukunft.*)

Ein Geländer mit fogenannten Doggen oder kleinen Säulchen (baluftres). Siehe den Artikel Geländer. *G.*

Bambochade.

(*Mahlerei.*)

So nennet man Gemählde, auf welchen mifsgeftaltete Menfchen dargeftellet find. Sie haben diefe Benennung von einem Spottnamen erhalten, welchen die Italiäner dem Peter von Laar, einem Künftler von vortrefflichen Talenten für Jagden, Fefte, Jahrmärkte, Landfchaften, dem Freunde Pouffins, Lorrains und Sandrarts, wegen feiner übeln, fehr unregelmäfsigen Figur gaben. Sie nannten ihn Bambozzo, den Krüpel. Man bezeichnet mit diefem Namen auch eine Art von Gemählden, auf welchen die Lebensart, und die Vergnügungen der Bauern, ihre Wohnungen, gemeinen Gebräuche und Sitten dargeftellet find; Gegenftände, die für die Kunft fehr edel fein können, wenn der Künftler die Bewohner des Landes in aller ihrer Einfalt und Unverdorbenheit der Sitten, und im Genuffe reiner unfchuldiger Freude darftellt.

Eine Bambochade, fpricht Watelet, mit der gröfseften Richtigkeit in den Formen und Farben gemahlt, ift ein vortreffliches Stück, und mehr werth, als das wichtigfte, aber fchlecht ausgeführte, hiftorifche Gemählde; wie ein ehrlicher Bauer, mit gefundem Menfchenverftande, der die Pflichten feines Standes vollkommen erfüllt, dem gröfseften, vornehmften Herrn vorzuziehen ift, der fich keiner Convenienz unterwirft. *G.*

Barbiton.

(*Mufik.*)

Ein Saiteninftrument der Griechen, deffen Erfinder Alcäus gewefen fein foll, und deffen Horaz in der erften und acht und zwanzigften Ode feines erften Buchs Erwähnung thut. Madame Dacier glaubte, Barbiton laffe

ſich von Barkemiton, welches Leinſaiten bedeutet, herleiten. Bekanntlich bedienten ſich die Griechen in den frühern Zeiten, da man noch nicht die Kunſt verſtand, aus den Därmen der Thiere Saiten zu verfertigen, der Saiten von Hanf oder Flachs. *B.*

Bariton.

(*Muſik.*)

Ein mit ſieben Darmſaiten bezogenes gambenartiges Inſtrument, unter deſſen Halſe mehrere Dratſaiten angebracht ſind, welche, während daſs jene der Bogen ſtreicht, mit dem Daumen geriſſen werden. *B.*

Barocco.

(*Muſik.*)

Eine Muſik heiſst baroc, wenn ihre Harmonie verworren, mit Modulationen und Diſſonanzen überladen iſt, einen harten und unnatürlichen Geſang, eine ſchwere Intonation, und eine gezwungene Bewegung hat. *B.*

Basrelief.

(*Bildnerei.*)

Wir begreifen unter dieſem Worte ſowohl das Haut- als auch das Bas-Relief, weil man dieſen Unterſchied in der Sprache des gemeinen Lebens wenig beobachtet.

Das Basrelief ſtellt auf einem flachen Grunde mehr oder weniger erhabene Figuren dar. Die Alten bedienten ſich in ihren Reliefs faſt gemeiniglich nur einer einzigen Fläche, und die, welche ihrem Beiſpiele folgten, ſchränkten dieſen Theil der Bildnerei auf einen engern Raum ein, als er es nach den glücklichen Verſuchen mehrerer neuern Künſtler, z. B. Bernini, Algardi, Angelo Roſſi, zu werden verdient; ſie zerſtöhrten dadurch gewiſſermaſsen das nahe Verhältniſs, in welchem die Bildnerei, wenn der Künſtler Genie genug beſitzt, mit der Mahlerei ſtehen kann, indem ſie vermag, durch gute Anordnung der Figuren, durch Verſchieſsung der Lichter und Schatten, eine verhältniſsmäſsige Täuſchung in Rückſicht der Flächen hervorzubringen. Zwar wird die

die Täuſchung der Bildnerei in ihren Reliefs mit der Täuſchung der Mahlerei nie in Vergleichung gezogen werden können, ſoll man ſich aber, weil man voraus ſieht, man werde die höchſte Wirkung nie erreichen können, nicht bemühen, die höhere zu erſtreben?

Stellet der Künſtler im Relief mehrere Flächen dar, ſo muſs er nothwendig die Figuren der erſten Fläche weit hervorſpringen laſſen. Dadurch, ſpricht man, wird bewirkt, daſs die Figuren der erſten Fläche mit denen der zweiten und dritten nicht in Accord ſtehen. Allein, der Künſtler wird in die ſanfteſten und ſtärkſten Hervorſpringungen Harmonie zu bringen wiſſen, wenn er nur Platz, Geſchmack und Genie beſitzt. Beſtändige Sanftheit der Schatten und monotoniſche Lichter auf Reliefs von einer oder höchſtens zwei Flächen, ſind mit nichten Harmonie. Das Auge wird durch immerwährende Gleichheit der Töne ermüdet, ſiehet nichts als ausgeſchnittene Figuren, und eine Platte, auf welche ſie aufgeklebet ſind.

Da den Geſetzen der Zuſammenſetzung zu Folge die Hauptperſonen den intereſſanteſten Ort einnehmen müſſen, ſo werden ſie vermöge des Ortes, auf welchem ſie ſtehen, eine Maſſe von Licht erhalten, die hinlänglich iſt, die Blicke auf ſich zu ziehen. Das höchſte Licht und der höchſte Schatten wird alſo dieſe Hauptfiguren vor den übrigen hervor heben. Aber dieſer Hauptſchatten wird durch keine kleine und magere Schattenpartieen unterbrochen werden, ſondern vielmehr eine groſse Maſſe bilden, wodurch er gleichſam geſchwächt und mit den übrigen in Accord geſetzet werden wird. Kleine Lichtfäden, durch jene groſse Schattenmaſſe gezogen, würden den Accord zerſtöhren. Die Bekleidungen der Figuren der erſten Fläche ſeien alſo im groſsen Styl, und an den Figuren ſelbſt nichts von Verkürzungen, weil ſie, beſonders wenn ſie vorwärts gingen, eine äuſſerſt üble Wirkung machen würden.

Die ganzen Figuren der zweiten und folgenden Flächen und jeder Theil derſelben ſeien weniger hervorſpringend, bilden keine ſo groſse Maſſe und feſte Tinte, als die erſten. Die Formen derſelben werden in der Natur nach Verhältniſs ihrer Ferne, immer ſchwächer und unbeſtimmter, die Umriſſe immer ſchwimmender und ſchwankender, nnd die Tinten der Lichter und Schatten immer vager. Da der Künſtler im Relief nur wenig Vertiefung hat, dieſe Entfernung auszudrücken, ſo muſs er das Vage und Unbeſtimmte der Tinte und die Geſetze der Perſpective um deſto genauer beobachten. Beſonders vermeide er, daſs um ſeine Figuren herum nicht ein kleiner,

 gleich

gleich zugeſchnittener Rand von Schatten herrſche. Da aber eine Figur immer auf die andere einen Schatten wirft, wodurch alle Kunſt des Bildners in Rückſicht der verhältnifsmäſsigen Täuſchung fruchtlos gemacht wird, ſo ſtelle er ſeine Figuren ſo, daſs der Schatten, den eine Figur auf die andere wirft, natürlich dahin geworfen zu ſein ſcheine.

Will der Künſtler bei Hervorbringung eines Gemähldes in Basrelief, (*un quadro di baſſo-rilievo*, ſagen die Italiäner) allen Forderungen des Geſchmacks und der Kritik Genüge leiſten, ſo hat er freilich mit nicht geringen Schwierigkeiten zu kämpfen, allein die Grenzen einer Kunſt zu erweitern, und zur Anerkennung dieſer weitern Grenzen beizutragen, iſt ein rühmliches Bemühen.

Man bedienet ſich der Bas-Reliefs zur Verzierung der Werke der Baukunſt, wobei noch zu erinnern iſt, daſs Stoff, Zuſammenſetzung und Bekleiduug dem Charakter des Gebäudes angemeſſen ſein muſs. Die männliche Würde der Toscaniſchen Ordnung wird nur einfache Stoffe und Zuſammenſetzungen geſtatten, die Bekleidungen derſelben werden weit und mit wenigen Falten ſein; aber die Korinthiſche und zuſammengeſetzte erfordern Umfang in den Compoſitionen, Spiel und Leichtigkeit in den Stoffen der Bekleidung. *G.*

Baſs.

(*Muſik.*)

Baſs iſt von den vier angenommenen Stimmen in der Muſik die unterſte oder tiefſte, wie das italiäniſche Wort baſſa voce beſagt. Der Baſs iſt eigentlich die wichtigſte Stimme in der Muſik, der Grund, auf welchen das ganze Gebäude der Harmonie ruht. Auf ihn fällt in der Partitur das Auge und bei einer Ausführung das Ohr des Kenners zuerſt, und von ihm gehen ſeine erſten Richterſprüche aus. Als Generalbaſs, baſſe continue, baſſo continuo, wird er zu einer eignen Wiſſenſchaft, und die Kenntniſs deſſelben iſt nicht allein Componiſten, ſondern auch denen, die am Flügel begleiten oder die Accorde der Recitative mit dem Violoncell angeben, durchaus unentbehrlich. Er lehrt die Accorde kennen, die jeder im Baſſe liegenden Note zukommen, und von der ſie der Grundton iſt, lehrt oder giebt Winke, wie dieſe in Rückſicht auf Vertheilung unter die Inſtrumente oder Stimmen anzuwenden, zeigt ferner die richtige Lage, Auflöſung, Verdoppelung aller Intervallen, und wie dieſe in zweifelhaften Fällen

mit

mit der rechten Hand am Flügel zu nehmen ſind. Für dieſen Fall überſchreibt man die Baſsſtimme mit Zahlen oder Ziffern, und dann heiſst der Baſs ein bezifferter Baſs. (S. Bezifferung.) Stehen aber über einem Baſs keine Ziffern, und er ſoll gleichwohl auf dem Flügel vorgetragen werden, ſo heiſst er ein unbezifferter Baſs. Wenn dieſer gut ſoll ausgeführt werden, ſo verlangt er weit mehr praktiſche Uebung und Geiſtesgegenwart als jener. Hier ſoll man errathen, folgern, und nicht ſelten die Harmonie erlauſchen, da hingegen dort jeder Schritt pünctlich vorgeſchrieben iſt. Unter den meiſten Umſtänden aber bleibt dieſe Art der Begleitung eine unſichere Sache. Figuriert heiſst ein Baſs, wenn deſſen Stimme die Grundnote verläſst, und die Töne des auf ſie gebauten Accordes wechſelsweiſe anſchlägt. Gebunden, obligato, obligé, heiſst er, wenn er nicht bloſs zu Begleitung der Stimmen eingerichtet iſt, ſondern ſeine eigene Stimme, ſeine eigene Art von Geſang für ſich hat. Grundbaſs, Fundamentalbaſs, baſſe fondamentale, heiſst von jedem Accord derjenige Grundton, bei deſſen Bezifferung die weſentlichen Con- oder Diſſonanzen unter ihren eigentlichen und rechten Namen erſcheinen. Wenn ein Baſs, der ohne Würde, zu jugendlich, das heiſst in Fortſchritte und Intervallen geſchrieben wäre, die ſich mehr für ſingende Inſtrumente, als für ihn ſchickten, ein Stück ohnfehlbar verderben würde, ſo hätte man ſich gewiſs nichts Beſſers von einem ſolchen zu verſprechen, der nichts als bloſse Grundnoten anſchlüge. Die kritiſchen Beleuchtungen des Grundbaſſes, wie ihn Kirnberger in einem beſondern Tractate analyſiert hat, ſind in mancherlei Rückſichten ganz vorzüglich zu empfehlen. *B.*

Baſſet-Horn.

(*Muſik.*)

Wegen ſeiner krummen Biegung auch Krummhorn, iſt das tonreichſte unter den Blas-Inſtrumenten. Es hat vier volle Octaven, die ſich vom kleinen *C* anfangen und ſo fort nach der Höhe zu liegen. Es hat alſo nach dem Baſſe zu zwei Töne mehr, als die Clarinette. *B.*

Battement.

(*Muſik.*)

Siehe den Artikel Mordent.

Battuta.

(*Musik.*)

A battuta, a tempo, al rigore di tempo, bedeutet nach Takt, oder im Takt, und wird dahin gesetzt, wo man wieder taktmäfsig zu singen, oder zu spielen anfangen soll, wenn vorher absichtlich die in dem Tonstück herrschende Bewegung des Takts durch ein ad libitum, a piacere, oder andere Fälle verändert oder aufgehalten worden ist. *B.*

Baryton.

(*Musik.*)

Siehe den Artikel Tenor.

Bauart.

Ist die besondere Anordnung und Einrichtung der innern und äussern Theile der Gebäude, und der eigene Geschmack in den Verzierungen und alles dessen, was zur Schönheit gehöret, wodurch die Gebäude verschiedener Völker von einander unterschieden werden. Die Ursachen dieser Verschiedenheit sind die natürliche Beschaffenheit eines jeden Landes, die eigenen Sitten und Gebräuche, vorzüglich aber der Grad der Cultur einer Nation. Und in diesem Verstande giebt es eine Aegyptische, Griechische, Römische, Gothische, Italiänische, Französische, Englische Bauart.

Die Aegyptische zeigt eine ausserordentliche Festigkeit und Gröfse. Die Aegyptischen Gebäude sind grosse Massen, aus ungeheuern Steinen zusammengesetzt, wodurch sie eine gewisse Gröfse und Einfalt bekommen, die im Anfange mit Erstaunen erfüllt, welches aber bald verschwindet, wenn man diese Gebäude mit einem aufmerksamen Auge ansieht, indem sich alsdann entdeckt, dass dieser Einfalt das Edle fehlet, dass diese Gröfse in Rohheit ausartet, und dass überall Zierlichkeit, Schönheit und wohlgewählte Verhältnisse fehlen.

Die Griechische Bauart vereint Alles in sich, was zur Schönheit und zum guten Geschmacke gehört, und zeichnet sich besonders und vor allen übrigen durch eine ausserordentliche Genauigkeit und Regelmäfsigkeit aus. Edle Einfalt und erhabene Gröfse ist allen Griechischen Gebäuden eigen, vorzüglich aber ist diese Einfalt der

der Charakter der Dorischen Bauart. Die Jonische hat schon ein gefälligeres Ansehen, und die Korinthische ist mit allem Reichthum, mit aller Pracht, welche der gute Geschmack nur erlaubt, ausgeschmückt.

Die Römische Bauart ist eine Schülerin der Griechischen, die aber von ihrer Vollkommenheit abwich, und zu dem Nothwendigen vielen Ueberfluss hinzuthat, so dass die Schönheit nicht mehr in edler Einfalt und Grösse, sondern in Pracht und vielen und bisweilen überhäuften Verzierungen gesucht wurde.

Die Gothische Bauart zeigt Grösse; aber Alles ist mit kleinlichen Zieraten überhäuft; sie ist prächtig und reich; aber es fehlen Ordnung, Symmetrie und gute Verhältnisse, und sie hat gemeiniglich etwas Abenteuerliches an sich.

Die Italiänische Bauart, die von Palladio, Scamozzi, Vignola, Serlio und andern gebildet wurde, verbindet Grösse und Pracht mit Einfalt; aber sie zeigt auch viel Nachlässigkeit, welche daher entstand, weil diese Bauart bei der Wiederauflebung der Künste nur nach den Römischen Mustern, und vorzüglich nach den aus den spätern Zeiten gebildet wurde, wodurch mit den Schönheiten der Römischen Gebäude zugleich auch alle Fehler derselben aufgenommen wurden.

Die Französische Bauart hat nicht so viel Grösse und Einfalt, und ist, wie der Geist der Nation, leicht, flüchtig und gefällig.

Die Englische Bauart ist nach der Italiänischen gebildet worden, nur dass sie nicht so viel Nachlässigkeiten hat, und der Griechischen Genauigkeit näher kommt.

Dass die Griechische Bauart die beste und vorzüglichste sei, ist augenscheinlich, da sie die vollkommenste ist, deren Genauigkeit man beständig und überall befolgen sollte. Sie scheint sich aber doch am besten zu grossen und prächtigen Gebäuden zu schicken, so wie die Italiänische und Englische zu Pallästen und grossen Wohnhäusern, die Französische aber zu kleinen Wohngebäuden, wobei sie besonders in der innern Eintheilung Nachahmung verdient.

Stieglitz Encykl.

Baukunst.

Wenn in diesem Wörterbuche die Rede von der Baukunst ist, so geschiehet es nur in so fern, als sie neben dem eigenthümlichen Zwecke derselben auch Schönheit der

der Formen beabsichtiget, eine Nebenbeabsichtigung, wodurch sie keinesweges zu dem Range einer schönen Kunst erhoben wird.

Die Theorie der Künste kennt, da sie von dem ersten und eigenthümlichen Zwecke derselben nothwendig ausgehen mufs, schöne Künste, Künste des bloſsen Sinnenreitzes, und mechanische Künste. Unmittelbare Wohlgefälligkeit der Form, mit möglicher Beimischung des Mannigfaltigen, unmittelbar Vergnügenden, ist der eigenthümliche Zweck der schönen Kunst, und also auch der erste und höchste Bestimmungsgrund ihrer Form. Der erste Zweck der Baukunst aber war nie das unmittelbar Wohlgefallende in der Form, sondern möglichst sichrer und bequemer Schutz des Menschen, und dessen, was ihm angehört, vor dem schädlichen und unangenehmen Einflusse gewisser Kräfte und Wirkungen der Natur; und dieser erste und höchste Zweck bestimmt die Form ihrer Werke. Betrachtet man die Baukunst also von dieser Seite, so gehört sie unter die Künste des physischen Bedürfnisses, oder unter die mechanischen Künste.

Aber nicht alle mechanischen Künste sind von einer und derselben Rangordnung; die gröſsere oder geringere Würde ihrer eigenthümlichen Wirkungen, das gröſsere oder geringere Talent, das zur Hervorbringung ihrer Werke erforderlich ist, die Verwandschaft ihrer Werke mit den Werken der schönen Kunst selbst, zeichnet eine vor der andern im Besondern aus, da sie im Allgemeinen des Hauptzweckes alle zusammen treffen. Die Baukunst zeichnet sich durch folgende charakteristische Vorzüge vor allen übrigen aus: 1) obwohl der nächste Zweck ihrer Werke physisch ist, so stehen doch gewisse Werke derselben mit Handlungen der Menschen in genauer Verbindung, welche an sich edel und gewissermaſsen geheiliget sind. Wir bedürfen zur Ausübung der äussern Gottesverehrung, zu Berathschlagungen für das Beste des Staats, zur Handhabung bürgerlicher Gerechtigkeit, zur Verbreitung von Wissenschaft und Tugend, durch regelmäſsige Lehranstalt, zur Sicherung der Begräbnisse derer, die uns theuer waren, und zu vielen andern Handlungen von ähnlicher Würde Gebäude; und Gebäude von dieser Bestimmung erheben sich ganz natürlich weit über den Rang der gemeinen Wohnörter. 2) Auch schon jeder gemeine Wohnort eines Menschen und einer menschlichen Familie hat, als ein solcher, ein gewisses eigenes Interesse; Menschen von Empfindsamkeit und Phantasie verknüpfen auch mit der Vorstellung einer Hütte mannigfaltige Ideen von mensch-

menschlichen Bedürfnissen, menschlichen Trieben, menschlichem Werthe und menschlicher Glückseligkeit. 3) Jedes Werk der Baukunst ist einer wohlgefälligen Form fähig; Nutzen, Bequemlichkeit und vergnügende Form lassen sich bei jedem vereinigen. 4) Gewisse Werke der Baukunst sind der schönen Form so fähig, daſs sich in ihnen diese Kunst an ästhetischer Kraft der bildenden Kunst beträchtlich nähert. Die Empfindungen des Erhabenen, des Starken, des Einfachen, des Edeln, können durch gewisse Werke der Baukunst auf das interessanteste erregt werden.

Die Baukunst steht in diesen Hinsichten unter den mechanischen Künsten, welche der schönen Form in hohem Grade empfänglich sind, oben an. Man unterscheidet in denselben Hinsichten, die niedere und die höhere Baukunst.

Zur niedern Baukunst gehören alle diejenigen Werke, welche ihrer Bestimmung nach keine ausdrückliche Beziehung auf an sich edle, würdige, geheiligte Bedürfnisse und Handlungen der Menschen haben.

Zur höhern Baukunst gehören alle diejenigen Werke, welche ihrer Bestimmung zu Folge ausdrückliche Beziehung auf solche Bedürfnisse und Handlungen haben, als Kirchen, Schlösser der Regenten, academische und Schulgebäude, Gebäude zu Versammlungen für das Beste des Staats und der Bürger in rechtlicher Hinsicht, Landhäuser, gehörig zu schönen Gärten u. s. f. bei welchen Werken sich die Würde ihrer Bestimmung nothwendig in ihrer Form ausdrücken muſs.

Zur Ausübung der höhern Baukunst wird ein eigenthümliches Genie erfordert. So innig man aber auch davon überzeugt sein kann, so kann man doch zugleich behaupten, daſs alle Schönheit an Werken der Baukunst von der bildenden Kunst entlehnt ist, und daſs die Baukunst keine eigenthümliche Schönheit hat: eine Behauptung, mit welcher eine andere unabtrennlich zusammen hängt: daſs nämlich der höhere Baumeister mit denen für die eigentliche Baukunst nöthigen Kenntnissen und Geschicklichkeiten, auch ein groſses Talent für bildende Kunst verbinden müsse.

Dieſs ist des Herrn Professor Heydenreich Theorie über die Baukunst, deren wir gröſstentheils wörtlich gefolgt sind; eine Theorie, deren Richtigkeit ohne Zweifel jedem sogleich einleuchten wird, und wodurch die Baukunst zwar nicht erniedriget, aber aus dem Range der schönen Künste verdrängt wird, den sie sich fälschlich angemaaſst hatte.

Es

Es ist unleugbar, dafs zu einem grofsen Baukünstler viel Talent, und wenn man will, viel Genie gehört, aber das genievollste Werk der Baukunst, wird, als ein solches, vermöge des ersten, nothwendigen Zweckes dieser Kunst, nie ein Werk der schönen Kunst sein; eine Wahrheit, welche nicht das Genie des Künstlers, sondern das Mittel seiner Kunst betrift. Niemand wird leugnen, dafs die Hervorbringung schöner Formen in der Baukunst, in gewisser Rücksicht mehr Erfindungsgabe und Geschmack erfordert, als die Hervorbringung schöner Formen in der bildenden Kunst, da die Baukunst in der ganzen Natur nichts vorfindet, welches sie nachahmen könnte, anstatt dafs der bildende Künstler nur richtig zu sehen, geschmackvoll zu wählen, und fein und innig zu empfinden braucht, um in mehr als einer Rücksicht schöne Formen hervor zu bringen; aber alle diese Nothwendigkeit einer gröfsern Erfindungsgabe kann denn doch die Natur der Kunst nicht umändern, kann nicht machen, dafs eine Kunst, welche aus physischen Bedürfnissen entsprang, sich selbst verleugne, und blofse unmittelbare Wohlgefälligkeit der Form beabsichtige, als wodurch sie allein zum Range einer schönen Kunst erhoben werden könnte.

Nachdem nun das Wesen und der Rang der Baukunst unter den Künsten, wie uns dünkt, richtig bestimmt und gewürdiget worden ist, wäre uns noch übrig, über das Verfahren des Baukünstlers bei Anlegung und Aufführung eines Gebäudes zu sprechen; da wir aber unter dem Artikel Anordnung in der Baukunst theils schon davon gehandelt, theils in folgenden Artikeln noch davon handeln werden, so bleibt uns dem Zwecke dieses Werkes nach nur noch eine

kurze Uebersicht der Geschichte der Baukunst

übrig, bei welcher wir dem Herrn Doctor Stieglitz folgen werden, da es, indem die Baukunst nicht auf Einmahl zur Vollkommenheit steigen konnte, nicht uninteressant ist, zu wissen, wie sie stieg und fiel, und sich endlich wiederum aus dem Staub empor hob.

Die Baukunst entstand in den allerältesten Zeiten, ehe noch andere Künste ausgeübt wurden; denn die Menschen brauchten vor allen Dingen eine Wohnung, sich vor der übeln Witterung, der Kühle der Nacht und wilden Thieren zu schützen. Der Ursprung der Baukunst kann daher auch nicht bei Einem Volk allein gesucht werden. Vermöge der Verschiedenheit der natürlichen Beschaffenheit des Bodens, welcher den Bewohnern die Art ihrer

zu

zu bauenden Wohnungen anzeigte, waren diese Wohnungen selbst auch verschieden. In Ländern, wo Ueberfluss an Holze war, wie in den Gegenden, welche die Phönicier in der Folge der Zeit bewohnten, suchten sich die Menschen unter den Bäumen des Waldes einen Aufenthalt, und lernten sich endlich nach und nach aus den Aesten derselben Hütten bauen. Völker, die an Gewässern lebten, bauten sich Hütten aus Rohr und Schilf. In gebirgigen Gegenden, wie Aethiopien und Aegypten, suchten sie sich Felsenklüfte zu ihren Wohnungen, und gruben sich endlich Höhlen. Die Nomadischen Nationen, die bald diese bald jene Gegend bewohnten, je nachdem sie hie oder da gute Weide für ihre Herde fanden, bauten sich aus Stangen und den Fellen der geschlachteten Thiere leichte Zelte oder Hütten, welche sie bequem mit sich fort bringen konnten.

Die Wohnungen der Menschen waren also in den ältesten Zeiten Hütten, Höhlen und Zelte.

Sobald aber ein Volk nur einigermaſsen aus dem Zustande der ersten Rohheit heraustrat, sobald es anfing, sich weniger mit der Jagd und dem Hirtenleben zu beschäftigen, sich auf den Ackerbau legte, und gewissermaſsen in eine gesellschaftliche Verbindung trat, dachte es gewiss auch darauf, sich dauerhaftere und bequemere Wohnungen zu bereiten. Aus dieser Beschäftigung mit dem Ackerbau, und aus diesem Eintritt in gesellschaftliche Verhältnisse entstanden Dörfer und Städte. Hütten, die vorher einzeln standen, wurden näher zusammen gerückt, bei jeder neu zu errichtenden Hütte lernte man neue Vortheile und Bequemlichkeiten kennen. Die Bewohner waldiger Gegenden lernten nach und nach Stämme zuhauen und mit einander verbinden. Man machte sich Ziegel aus Lehm oder Erde, trocknete sie anfangs nur an der Sonne, und lernte sie mit der Zeit am Feuer brennen. Die Höhlenbewohner verlieſsen ihren finstern, ungesunden Aufenthalt, bauten sich Häuser aus rohen Steinen, welche sie endlich behauen lernten. Die Natur und ihre Betriebsamkeit lieferte ihnen groſse Steinmassen, sie bearbeiteten die Flächen derselben so glatt, daſs sie genau auf einander paſsten, und sie zur Verbindung derselben keines Mörtels bedurften. Diese Bauart mit sehr groſsen Steinen findet man nicht nur bei allen alten Völkern, den Persern, Indiern, Aegyptern, Hetruriern, Griechen, Römern, sondern auch bei Nationen der neuern Zeit, welches verschiedene Denkmähler der ersten Bewohner von England, Schottland und Peru beweisen. Als man auf diese Weise baute, entstanden auch die Säulen, denn die

Nothwendigkeit, die Decke eines groſsen Gebäudes zu unterbauen, und vor dem Einſturze zu ſichern, verlangte Stützen, die das Dach tragen konnten.

Seinen gröſseſten Fleiſs wandte man, als man in der Baukunſt ſchon einige Fortſchritte gemacht hatte, zuerſt auf die Tempel. Anfänglich wählte man zur Verehrung des höchſten Weſens entweder freie Plätze auf Bergen oder Anhöhen, oder auch Haine, die man wegen der feierlichen Stille für heilig hielt. Nachher widmete jedes Volk ſeinen Göttern eine Wohnung von der Art, wie ſie ſelbſt hatten: die Höhlenbewohner die gröſseſte Höhle, die in Hütten wohnten, die gröſseſte Hütte, und die Nomaden das gröſseſte Zelt. Aus dieſen gröſseſten Wohnungen entſtanden nach und nach die Tempel, welche anfänglich ſo einfach und klein waren, daſs die Bildſäule des Gottes den ganzen innern Raum deſſelben einnahm. Als die Wohnungen der Menſchen gröſser und zierlicher wurden, erhielten auch die Tempel einen gröſsern Umfang und mehr Pracht, Säulengänge, Hallen, Höfe und bisweilen Haine. Gewöhnlich hatten ſie eine viereckige Geſtalt, bis die Griechen anfingen, ſie bisweilen rund zu bauen.

Die älteſten, uns bekannten Völker, bei welchen die Baukunſt einige Bildung bekam, ſind die B a b y l o n i e r, deren berühmteſte Gebäude der Tempel des Belus, der Pallaſt und die ſchwebenden Gärten der Semiramis waren; die A ſ ſ y r i e r, deren Stadt Ninive ſich beſonders auszeichnete; die M e d e r, welche die Stadt Ekbatana mit ſieben Mauern auf einem Berge bauten; die P h ö n i c i e r, denen die älteſten Zeiten die meiſte Cultur verdanken, und deren berühmteſte Städte Sidon, Tyrus, Aradus und Sarephta waren; die H e b r ä e r oder I s r a e l i t e n, deren Stadt Jeruſalem vorzüglich wegen des groſsen Tempels bekannt war — ſie ahmten aber die Bauart der Aegypter und Phönicier nach —; die S y r e r; die P h i l i ſ t e r. Von allen dieſen Völkern iſt nichts bis auf uns gekommen. Von den I n d i e r n finden wir noch auf der Inſel Elephanta und Salſette unterirdiſche in Felſen gehauene Tempel; von den P e r ſ e r n die Ruinen des Pallaſtes zu Perſepolis; von den A e g y p t e r n Obelisken, Pyramiden, Tempel, Palläſte, Grabmähler; von den E t r u s k e r n einige Grabmähler und Ueberbleibſel von Stadtmauern.

Der Charakter der Bauart dieſer Zeiten war unerſchütterliche Feſtigkeit, rieſenmäſsige Gröſse und verſchwendete Pracht. Die Maſſen der Gebäude gewährten einen groſsen, erſtaunenswürdigen Anblick, aber ſie hatten nichts Schönes, nichts Gefälliges, keine Symmetrie, viel Reichthum und Pracht.

Die

Die Griechen verwarfen das Rohe und Riesenmäfsige, gaben ihren Gebäuden edle Einfalt und Erhabenheit, beobachteten in ihnen die strengste Regelmäfsigkeit, und machten sie dadurch zu vollkommnen Kunstwerken. Besonders wetteiferten, nachdem sich die Griechen von aussen und innen Ruhe erkämpft hatten, zu Athen die gröfsesten Künstler, Phidias, Iktinus, Kallikrates u. a. von Perikles aufgemuntert und unterstützt. Jetzt wurde der schöne Tempel der Minerva auf der Burg zu Athen, die Propileen, das Odeum und andere Gebäude errichtet. Im Peloponnes und in Kleinasien führte man eben solche Meisterstücke auf. Die hohe Einfalt des frühern Zeitraums verband sich mit edler majestätischer Gröfse und Schönheit der Formen. Ehedem hatte man die vervollkommnete Baukunst blofs auf Tempel angewendet, jetzt erstreckte sie sich auch auf Theater, Odeen, Säulengänge, Marktplätze, Gymnasien. Sonst bediente man sich nur einer einzigen Säulenart, der Dorischen; jetzt wurden noch zwei andere erfunden, die Jonische und Korinthische, die zusammen alles Schöne in sich fassen, was sich in dieser Kunst nur denken läfst.

Der Ausbruch des Peloponnesischen Krieges that den Fortschritten der Baukunst Einhalt. Nach Beendigung desselben wurden zwar viele Gebäude wieder erneuert, aber es fehlte an einem Manne, wie Perikles, und an Künstlern, wie sie zu seiner Zeit gelebt hatten. Die schönste Zeit der Baukunst, die Zeit des schönen und grofsen Styls, war vorüber. Man entfernte sich von der edeln Einfalt, und dachte mehr auf das Zierliche. In diesem Zustande blieb die Kunst bis auf die Zeiten Alexanders des Grofsen. Dieser Regent liefs in den meisten seiner eroberten Länder neue Städte anlegen, deren achtzehen seinen Namen führten. Wahrscheinlich fing man zu diesen Zeiten an, die Privatwohnungen und vorzüglich die Landhäuser gröfser und schöner zu bauen, deren Charakter Zierlichkeit, aber immer noch strenge Regelmäfsigkeit war. Es entstanden noch jetzt in Griechenland und vorzüglich in den Asiatischen Besitzungen der Griechen viele und wichtige Werke der Baukunst, an denen aber mehr Verzierungen angebracht waren, als ehedem.

Dieses Bestreben nach Schmuck und Putz mufste natürlicher Weise die Kunst ihrem Falle näher bringen, die nach dem Tode Alexanders nun merklich sank. In Griechenland selbst wurde sie wenig mehr getrieben, und in Asien unter den Seleuciden, in Aegypten unter den Ptolemäern in einem unreinen und schlechten Geschmacke ausgeübt. Die Kriege der verschiedenen Griechischen

Nationen unter einander zerstöhrten viele Städte und Tempel; die Aetolier eroberten die Städte in Macedonien und Epirus, und verbrannten die Tempel; die Macedonier und Achäer zerstöhrten die öffentlichen Gebäude in den Städten der Aetolier; Philippus, König von Macedonien, plünderte Athen, und zertrümmerte die Tempel. Die Römer zerstöhrten Korinth, plünderten die Tempel der berühmtesten Städte, eroberten Athen, und verwüsteten viele prächtige Gebäude dieser Stadt. Griechenland wurde zu einer Römischen Provinz gemacht; die Römer lernten nun die schönen, edeln Werke der Baukunst kennen, fanden Wohlgefallen an ihr, und führten Statüen und Säulen nach Rom, wohin sich auch die wenigen Griechischen Baukünstler begaben, die nun in ihrem Vaterlande keine Beschäftigung mehr fanden.

Bisher hatten die Griechen in der Baukunst alles erfunden, was ihr zur wahren Schönheit gereichte, die folgenden Baukünstler hätten sich die Werke derselben nur zum Muster nehmen dürfen, um vollkommen schöne Werke hervor zu bringen. Allein, sie wollten noch mehr verzieren, arteten in Pracht und Verschwendung aus, und die Kunst fing an zu sinken, und sank unter den Römern noch mehr.

Die alten Römer waren ursprünglich ein rohes Volk, welches nur die Künste des Krieges trieb. Sie mussten sich daher, wenn sie einen Gelehrten oder Künstler brauchten, an ihre Nachbarn die Etrusker wenden. Ihre Wohnungen bestanden aus geflochtenen Weiden, und waren mit Lehm ausgefüllt. Jedoch wandten sie schon früh ihren Fleiss an andere Fächer der Baukunst, an Wasserleitungen und Cloaken und an den Strassenbau. Unter den Tarquiniern bauten Etruskische Künstler das Capitol, den Tempel des Capitolinischen Jupiters und die Cloaken.

Die Gallier verbrannten im 365. Jahre den grössesten Theil des alten Rom; es wurde wieder eben so elend aufgebaut, nur bediente man sich dabei, anstatt des Lehms, an der Sonne getrockneter Ziegeln; bis endlich nach dem zweiten Punischen Kriege auch die Privatwohnungen grösser und bequemer angelegt wurden. Nun wurden die Römer auch mit den Griechen bekannt. Sulla brachte die Griechische Baukunst zuerst nach Rom, er, Marius und Cäsar errichteten in Rom und andern Städten grosse Tempel. Aber erst unter dem August erhob sich die Kunst zu der Vollkommenheit, deren sie zu dieser Zeit fähig war. Er gab den Griechischen Künstlern Aufmunterung, und führte aus Politik viele prächtige Werke der Baukunst auf. Agrippa baute Tempel, Wasserleitungen und

Theater.

Theater. Die Privatwohnungen wurden mit Säulen und Marmor verziert. Die Landhäuser wurden eben so prächtig angelegt, deren fast jeder wohlhabende Römer eins, auch wohl mehrere besass. Das Innere wurde mit Kunstwerken, die in Griechenland erbeutet waren, anfangs zwar geschmacklos verziert, aber man lernte bald einen bessern Gebrauch davon machen. Die Wände wurden mit dünnen marmornen Tafeln überzogen, oder gemahlt, und in Felder abgetheilt, in deren Mitte Gegenstände aus der Mythologie oder Geschichte vorgestellet, und die ringsum mit zierlichen Einfassungen versehen waren. Diese Einfassungen waren das, was wir Grottesken nennen.

Die Nachfolger des Augustus verschönerten fast alle mehr oder weniger die Stadt, errichteten die prächtigsten Palläste und Tempel, und schmückten auch die eroberten Provinzen mit denselben; bis endlich Constantin der Grosse die Residenz von Rom nach Constantinopel verlegte, wo an die Verschönerung Roms nicht mehr gedacht wurde.

Als die Römer die Baukunst von den Griechen empfingen, hatte sie bei diesen letztern schon sehr viel von ihrer Vollkommenheit und Reinheit verlohren. Zierlichkeit war an die Stelle der grossen, edeln Schönheit getreten; sie erhob sich zwar einige Zeit in Rom wieder zu ihrer ersten Höhe, artete aber wegen der Prachtliebe der Kaiser und dem damahls allgemein herrschenden Charakter des überladenen Schmuckes, des Sanften und Spielenden gar bald wieder aus. Der Charakter der Baukunst wurde daher gar bald wieder Zierlichkeit, bei welcher man das Erhabene, Edle, Einfache und Männliche der Griechischen Bauart zu den Zeiten des Perikles gar sehr vermisste. Jetzt wurde auch die Korinthische Säule, deren man sich gemeiniglich bei allen Tempeln und Prachtgebäuden bediente, ausgebildet, und erhielt ein eigenes Gebälke, das vorher aus dem Dorischen und Jonischen zusammen gesetzet war.

Schon vom Nero an nahm der Luxus sehr über Hand; das Aeussere und Innere der Gebäude wurde übermässig verziert. Hadrian gab den Künstlern alle mögliche Aufmunterung, allein der edle Geschmack in der Baukunst konnte nicht wieder hergestellet werden. Die Künstler wollten die Gebäude noch schöner als die schon vorhandenen machen, und entfernten sich dadurch nothwendig immer mehr von dem Grossen. Jetzt entstanden die Verkröpfungen, die Postamente unter den Säulen, die vielen Basreliefs an den Aussenseiten der Gebäude, die Cannelierungen der Säulen, die Verjüngung derselben nach einer krummen Linie, die gekuppelten Säulen, die verjüngten

Pilaster hinter den Säulen, kleine Säulen zwischen grossen, runde und durchschnittene Giebel, die ausgebauchten Friese. So wurde die Kunst von den Zeiten Vespasians an, bis zur Regierung der Antoninen ausgeübt. Sie lieferte Werke, die zwar noch immer als Meisterstücke angesehen werden konnten, denen aber doch der grosse, edle Styl der Griechen fehlte. In den Provinzen war der Geschmack in den Gebäuden noch mehr gesunken.

Nach den Antoninen fiel die Kunst noch mehr; man bemühte sich noch häufigere Verzierungen anzubringen, als bisher, welches besonders der so genannte Bogen der Goldschmiede bezeugt. Alexander Severus half ihr als Kenner zwar wieder einigermaassen auf; allein sie sank unter seinen Nachfolgern nur um desto mehr, und nahte sich allmählich ihrem gänzlichen Falle. Man überlud die Gebäude entweder mit allzu vielen Verzierungen, wobei man auf Spitzfindigkeiten und Tändeleien verfiel, wie die Gebäude zu Palmyra bezeugen, oder die Gebäude bekamen eine Simplicität, die an das Rohe grenzte, wie die Gebäude unter Constantins Regierung zu Rom gebaut beweisen.

Unter den folgenden Kaisern konnte man wegen der beständigen Unruhen, welche die Araber, Alemannen, Gothen und andere Völker erregten, wenig oder gar nicht an die Verschönerung der Städte denken; man baute vorzüglich nur Festungen. Justinian baute wieder viel. Sein vorzüglichstes Gebäude war die Sophien-Kirche zu Constantinopel, welche beweist, dass man kein vollkommen gutes und schönes Gebäude mehr aufzuführen vermochte.

Die alten guten Gebäude lagen meistentheils in Trümmern, und was noch stand, wurde nicht gewürdiget, als Muster angesehen zu werden. Durch den Einfall der Gothen, Vandalen und anderer Barbaren in Italien, Spanien, Griechenland, Aegypten, in Asien und Africa wurden die schönsten Städte und Gebäude verwüstet, und die schönsten alten Gebäude Roms, zu deren Zerstöhrung die Kaiser kurz vor Constantins Zeiten selbst viel beigetragen hatten, weil sie aus Unwissenheit ihrer Baumeister die Säulen von denselben zur Verzierung der ihrigen nahmen, durch Feuer und andere Verwüstungen zerstöhrt.

Theodoricus, der König der Ostgothen, ein grosser Freund der Künste, widmete der Erhaltung und Wiederherstellung der alten Gebäude viele Aufmerksamkeit, und liess in Rom und andern Städten Italiens nicht nur alte Gebäude wieder erneuern, sondern auch viele neue aufführen. Zu dieser Zeit entstand unstreitig die Bauart, welche man die A l t - G o t h i s c h e nennt. Die Römer hat-

ten schon vor dem Einfalle der Gothen in einem schlechten Geschmacke gebaut; sie fuhren unter Theodoricus in demselben fort, ahmten ohne Gefühl fürs Schöne die altrömische Bauart nach, entfernten sich immer mehr von dem schönen Ebenmaafse, und verfielen immer in gröfsere Fehler, und in den plumpen und schwerfälligen Styl, welchen man wahrscheinlich defswegen den Gothischen nennt, weil unter der Regierung der Gothen in Italien sehr viele Gebäude in diesem Style gebauet wurden. Eine Meinung, die dadurch um desto wahrscheinlicher wird, weil die Nation der Gothen nur auf Eroberungen, nicht aber auf Erlernung der Künste und Wissenschaften bedacht gewesen war, und aus Ländern kam, in welchen man keinen Begriff von einer regelmäfsigen Bauart hatte.

Die Longobarden fielen in Italien ein, die keine Achtung für die Alterthümer hatten, und sie daher weder zu schonen, noch zu erhalten suchten. Es wurden zwar auch unter ihnen mehrere grofse und prächtige Gebäude, z. B. zu Pavia, zu Monza, aufgeführt, aber man kann sich leicht vorstellen, wie schlecht und fehlerhaft sie sein mufsten, da man gar nicht mehr wufste, was schöne Formen waren, und da man die Verzierungen gemeiniglich am unrechten Orte anbrachte. Die andern Europäischen Staaten, die durch die Römische Cultur verfeinert worden waren, Gallien, Spanien und das südliche Britannien litten durch die grofsen Völkerwanderungen zwar auch, aber die Ueberwinder nahmen die Sitten der Ueberwundenen bald an, wodurch die Cultur sehr befördert wurde. In andern Ländern, wie Deutschland, wohin die Römer nicht gekommen, und deren Einwohner noch gänzlich ungebildet waren, mufste die Cultur weit langsamere Fortschritte machen.

Die Normannen, die sich in Sicilien fest gesetzet hatten, bauten die Cathedral-Kirche von Messina, ein grofses, aber geschmackloses Gebäude, auf den Grund eines alten Tempels, an welchem man, nach den damit in verschiedenen Jahrhunderten vorgenommenen Veränderungen, die Verschlimmerung und Verbesserung des Geschmackes neben einander sieht. Wäre diese Succession mit Fleifs dargestellt, so würde sie für die Geschichte der Baukunst interessant sein; da sie aber mehr ein Werk des Zufalls und der Unordnung ist, so bringt sie ein unangenehmes Ganze hervor.

Die Vandalen, Alanen, Sueven und Westgothen waren in Spanien und Portugall eingedrungen; die Araber und Mauren vertrieben sie, und zerstöhrten das Gothische Reich. Diese Völker waren jetzt fast die einzigen, die

einige Politur des Geistes, einige Gelehrsamkeit und Kenntnifs der Wissenschaften und Künste hatten. Die Christen kümmerten sich nur um die Kriegskunst. Daher wurden alle Gebäude in Griechenland, Italien, Sicilien und andern Ländern von Saracenischen Baumeistern angegeben, und errichtet. Mit diesen Baumeistern verbanden sich nach einiger Zeit viele Christen, und vorzüglich Griechen, welche eine Brüderschaft und Zunft unter einander stifteten, ihre Kunst und Regeln sehr geheim hielten, und sich an gewissen Zeichen unter einander erkannten.

In dieser Periode herrschten drei verschiedene Bauarten: die Arabische, die Maurische, und die Neugothische. Die Araber hatten sich die Gebäude der Griechen zum Muster genommen, und sich daraus eine eigene Bauart gebildet; die Baukunst der Mauren entsprang unstreitig in Spanien aus den Ueberresten Römischer Gebäude; die Neugothische Bauart entstand aus der Altgothischen, die man auch die Sächsische nennt; sie verliefs das Plumpe und Schwerfällige derselben, und gab allen Theilen einen Anschein von Leichtigkeit, und eine unendliche Menge von Verzierungen. Die beiden ersten Bauarten weichen nur wenig von einander ab; vorzüglich aber zeichnet sich die Maurische durch ihre Bogen, welche die Form des Hufeisens haben, von der Arabischen aus. Die Gothische ist von der Arabischen sehr verschieden. Swinburne giebt folgende Unterscheidungszeichen an: Die Gothischen Bogen sind spitzig, die Arabischen nach einem Cirkelbogen gebildet; die Gothischen Kirchen haben spitzige und gerade Thürme, die Moscheen endigen sich in Kugeln, und haben hin und wieder schlanke Minareen, die mit einem Balle oder mit einem Tannzapfen bedeckt sind; die Arabischen Mauern sind mit Mosaik und Stuck verziert, welches man in keiner alten Gothischen Kirche findet. Die Gothischen Säulen stehen oft in Gruppen beisammen, und sind in einander gewachsen, worüber entweder ein sehr niedriges Gebälke angebracht ist, auf welchem sich Bogen erheben, oder die Bogen stehen unmittelbar auf den Capitälen der Säulen auf. Die Arabischen und Maurischen Säulen stehen einzeln, und wenn ja etliche neben einander angebracht sind, um einen sehr schweren Theil des Gebäudes zu tragen, so berühren sie sich doch nie einander, die Bogen aber werden von einem starken und dicken Unterbogen unterstützt. Trifft es sich in einem Arabischen Gebäude, dafs vier Säulen neben einander vereiniget sind, so geschiehet dieses durch eine kleine viereckige Mauer unten zwischen den Säulen. Die Gothischen christlichen Kirchen sind

auffer-

aufferordentlich leicht gebaut, und haben groſse Fenſter, deren Scheiben oft bunt gemahlt ſind. In den Arabiſchen Moſcheen iſt meiſtentheils die Decke niedrig, ihre Fenſter ſind von geringer Höhe, und oft noch mit vieler Bildhauerarbeit bedeckt, ſo daſs nur wenig Licht hindurch kann, welches man durch die Kuppeln und geöffneten Thüren erhält. Die Thore der Gothiſchen Kirchen gehen tief hinein, und ſind an dem Anſchlag- oder Seitenmauern mit Statüen, Säulen, Niſchen und andern Zieraten verziert, die Thore der Moſcheen aber und anderer Arabiſchen, ſo wie auch der Mauriſchen Gebäude, ſind flach, und auf die Art, wie man die Thore jetzt baut. Ueberdieſs bemerket Swinburne, daſs er unter den verſchiedenen Arabiſchen Capitälern, die er geſehen, keins gefunden habe, das in Abſicht der Zeichnung und Anordnung denen gleiche, die man in den Gothiſchen Kirchen in England und Frankreich antrifft.

So groſs auch die Fehler ſind, die der Kenner der Kunſt an der Mauriſchen Bauart entdeckt, ſo kann er doch, nach Swinburne's Verſicherung, die Ueberbleibſel dieſer Gebäude zu Granada, Sevilla und Cordova nicht betrachten, ohne von dem Genius der Künſtler eine hohe Idee zu bekommen. An dem alten Pallaſte der mahomedaniſchen Monarchen zu Granada, welcher das rothe Haus heiſst, zeigt ſich die Mauriſche Kunſt in ihrer ganzen Pracht. Man hält ihn für einen Zauberpallaſt, und glaubt ſich in das Feenland verſetzet, wenn man in das öffentliche Bad, in den Löwenhof tritt, zwei von hohen, auf freiſtehenden Säulen ruhenden Arcaden umgebene Plätze. Die ganze Architektur iſt ſo ſonderbar, die Verzierungen ſind ſo eigen, daſs man das Ganze beim erſten Anblick kaum für das Werk von Menſchenhänden hält. Dieſe Pracht wird noch durch die Koſtbarkeit des Bauſtoffs erhöht, der meiſtentheils aus Marmor beſteht.

Zu dieſen Zeiten war die beſste Schule der Künſte zu Conſtantinopel, und die meiſten andern Völker bedienten ſich der Künſtler dieſer Schule. Die Päbſte ſollen ganze Geſellſchaften dieſer Künſtler ausgeſchickt haben, die verfallenen Kirchen in Norden wieder herzuſtellen.

Die Arabiſche Bauart zeichnete ſich vorzüglich durch die Galanterie und Pracht aus, welche der ganzen Nation eigen iſt, durch Reichthum, Schmuck, tauſendfältige Verzierungen, durch das Leichte und Gefällige jedes einzelnen Theiles, obgleich weder das Ganze, noch auch die einzelnen Theile ſelbſt in einem guten Geſchmacke ausgeführet ſind. Diejenigen Gebäude, welche die Griechen in denen Ländern ſanden, wohin ſie berufen wurden,

waren von der Altgothischen Manier, plumpe und schwerfällige Werke, im Charakter der Nationen erbaut, welche dieselben aufführten. Die Griechischen Künstler bemühten sich, ihnen das Plumpe und Schwerfällige zu benehmen, und den Anschein von Leichtigkeit zu geben. Sie behielten die hohen, kühnen Gewölbe, die festen und starken Mauern bei, verkleideten sie aber durch mancherlei Schnörkel, Blumen, Nischen, durchbrochene Thürmchen u. s. f. dafs sie leicht und schwach zu sein schienen. Diese Erfindungen trieb man in der Folge noch weiter, durchbrach die hohen ungeheuern Thürme, dafs die Treppen in der Luft zu schweben schienen, gab den Fenstern eine ausserordentliche Gröfse, und den Gebäuden selbst noch Statüen von Heiligen, oder merkwürdigen Personen, und Figuren von Thieren. Auf diese Weise entstand eine neue Bauart, die durch das Abenteuerliche entzückt, aller Unregelmäfsigkeiten ungeachtet noch jetzt dem Kenner gefällt, weil sie die Phantasie beschäfftiget, und durch ihre reichgeschmückten Gewölbe, ihre gemahlten Fenster, ihre grofsen Perspectiven und ihr heiliges Dunkel die Einbildungskraft mit Vergnügen, und die Seele mit Andacht und Ehrfurcht erfüllt. Man gab dieser Bauart den Namen der Neugothischen, vermuthlich defswegen, weil durch sie die so genannte Altgothische verschönert und veredelt wurde.

Dieser Styl in der Baukunst erhielt allgemeinen Beifall; alle Kirchen, Klöster und Abteien wurden in ihm errichtet. Unstreitig bildete er sich in Spanien zuerst, und breitete sich von da über Frankreich, England und Deutschland aus. In Spanien wurden in diesem Zeitraume viele Kirchen gebaut, unter welchen vorzüglich die Cathedralkirche zu Burgos, zu Barcelona, zu Segovia, zu Sevilla, die Domkirche zu Astorga und zu Toledo, in Frankreich die Cathedralkirche zu Bourges und Rouen, die Benedictiner Abtei St. Ouen zu Rouen, die Cathedralkirche zu Clermont, die Kirche unserer lieben Frauen zu Paris und zu Amiens, die Cathedralkirche zu Vienne, Reims und Troyes merkwürdig sind. In England zeichnen sich aus die Cathedralkirche zu Canterbury, die Westmünster-Kirche zu London, das Schlofs zu Windsor, die Capelle des königlichen Collegiums zu Cambridge, eins der vollkommensten und schönsten Gebäude des Königsreichs, die Cathedralkirche zu Lichtfield, zu Lincoln, der Dom zu Salisbury, die Kirche zu Norwich, zu Ely, die Cathedralkirche zu Gloucester, und zu Hereford; allein alle werden von der Cathedralkirche zu York übertroffen, die nicht allein die gröfseste Gothische Kirche, sondern unstreitig

ſtreitig auch das Muſter Gothiſcher Kirchen iſt, nach der die Schönheiten und Fehler anderer beurtheilt werden können. Der erſtaunliche Raum derſelben, und die Höhe und Kühnheit des Gewölbes verſetzt einen in ehrfurchtsvolle Bewunderung. Ein eben ſo merkwürdiges Denkmahl Gothiſcher Baukunſt iſt das Capitelhaus zu York.

Die Deutſchen blieben bis zu Karl des Groſsen Zeiten mit der Baukunſt unbekannt. Die Städte, die nun errichtet wurden, waren nichts als ein Haufen nahe an einander gebauter Hütten von Holz und Lehm, den ein Graben und Wall von Erde umgab. Als die chriſtliche Religion eingeführt wurde, baute man an ſolchen Orten auch Kirchen von Holz, nebſt Wohnungen für den Biſchof oder Pfarrer. Dieſs veranlaſste mehrere Menſchen, ſich in die Nähe dieſer Kirchen zu begeben, um dem Gottesdienſte beizuwohnen, wodurch die Städte vergröſsert wurden. In dieſen Zeiten entſtanden in Deutſchland auch die erſten Caſtelle und Bergſchlöſſer.

Die Römer wurden vom Rhein vertrieben; die Anführer der Deutſchen bewohnten die eroberten Schlöſſer; ſie gefielen andern Deutſchen Nationen, welche — und zwar die Franken zuerſt — den Römern die Kunſt ſolche Bergſchlöſſer zu errichten ablernten. Allen dieſen Schlöſſern, deren Ueberreſte ſich noch bis jetzt erhalten haben, ſiehet man an den runden und viereckigen hohen Thürmen und den häufigen runden Bogen ihren Römiſchen Urſprung an.

Karl der Groſse beförderte auch in Anſehung der Baukunſt die Cultur der Deutſchen; er baute zu Aachen, Ingelheim und andern Orten groſse Gebäude und ſchöne Schlöſſer, wozu er den in Deutſchland noch ganz unbekannten Marmor aus Italien bringen lieſs.

Die Baukunſt konnte ſich aber, trotz der Bemühungen Karls des Groſsen, erſt unter Heinrich dem Erſten in Deutſchland heben, welcher verordnete, daſs der neunte freie Mann in die Städte ziehen, und alle Zuſammenkünfte der Stände in denſelben gehalten werden muſsten. Nun wurden die Städte gröſser und reicher; man umgab ſie mit Mauern, baute Kirchen und andere öffentliche Gebäude von Steinen, und ſchmückte die Kirchen mit Kunſtwerken und koſtbaren Geräthſchaften. Die Bauart dieſer Zeit war G o t h i ſ c h, näherte ſich aber der a l t e n ſo ſehr als der n e u e n, welches aus einem ſchönen und merkwürdigen Ueberreſte einer Kirche zu Memleben an der Unſtrut erhellt, die zu Heinrichs des Erſten Zeiten erbaut wurde, und weder ein ſchwerfälliges Werk, noch auch mit vielen Verzierungen beſetzet iſt. An dieſem Gebäude

Gebäude herrschet die schönste Symmetrie, die besste Anordnung, das richtigste Verhältniss der Theile, und die genauste Zusammenfügung der Werkstücken, aus welchen die Säulen, die gewölbten Bogen und Fenstergewände bestehen. Die Fensteröffnungen und einige Bogen über den Fenstern sind rund; aber die Bogen, welche das Schiff der Kirche von den Flügeln scheiden, spitzig und Gothisch. Dieses Gebäude beweiset, dass damahls die Baukunst in Deutschland in keinem schlechten Style ausgeführet wurde.

Die Neugothische Bauart bekamen die Deutschen unstreitig aus Frankreich. Der Bischof Werner zu Strasburg liess 1015 den Grund zu dem berühmten Münster daselbst legen, der 1275 bis an den Thurm vollendet wurde. Erwin von Steinbach begann nun 1276 den Bau desselben, und machte sich nicht nur um die Verzierung der ganzen Kirche verdient, sondern legte auch die Capelle unserer lieben Frauen darin an, und errichtete die zwei Portale gegen den Frohnhof, die mit vielen Basreliefs verzieret wurden, welche grösstentheils von seiner Tochter Sabina sind. Nach Erwins Tode übernahm sein Sohn Johann den Bau, welchen endlich Johann Höltz 1438 vollendete. Die Hauptfaçade dieser Kirche ist mit Bogen, Nischen und Statüen ausserordentlich reich verziert, sie hat drei Portale, unter welchen sich vorzüglich das mittlere durch Grösse und Pracht auszeichnet. Der Thurm ist eben so reich verziert, ganz durchsichtig, und so künstlich gebaut, dass man von oben an durch das ganze Gebäude inwendig, bis neben die Orgel, gerade hinab in die Kirche sehen kann. An den Ecken des Thurmes laufen vier Wendeltreppen hinan, deren Mauern gleichfalls durchbrochen sind.

Ausser diesem Strasburger Münster sind in Deutschland vorzüglich nur noch zwei Kirchen aus dieser Periode merkwürdig, zu Wien und zu Nürnberg, da es in den vorher erwähnten Ländern ihrer mehrere sind. Die Stephanskirche zu Wien wurde 1140 von Heinrich dem Ersten angefangen, und von Rudolph dem Vierten 1360 vollendet. Die Sebalduskirche zu Nürnberg, eins der schönsten Gothischen Gebäude in Deutschland, ist bis zu einer schwindelnden Höhe aus lauter Quadersteinen gebaut, und hat neben dem Haupteingange zwei gleiche Thürme. Zu dieser Zeit wurden aber auch viele alte Kirchen theils verschönert, wie der Dom zu Meissen, theils von neuem gebaut, wie die Kirche zu Magdeburg, vorzüglich aber erhielten die Reichs- und Handelsstädte jetzt grosse und schöne Kirchen.

Italien hatte den Neugothischen Geschmack in der Baukunst noch nicht aufgenommen. Die Gothischen Gebäude, die man in diesem Lande findet, wie der Dom zu Pisa und verschiedene Kirchen zu Venedig und anderwärts, haben zwar spitzige Bogen, aber Wände, die kahl und ohne Gothische Verzierungen sind. Uebrigens tragen diese Gebäude noch immer Spuren der alten Römischen Bauart an sich. Lange Zeit wurde daselbst in dem Style fortgebaut, der unter Theodorich der herrschende war; jedoch fing man hie und da an, diesen Styl zu verbessern. Die Marcuskirche zu Venedig, zu deren Aufführung man Baumeister aus Constantinopel hatte kommen lassen, wurde gegen das Ende des elften Jahrhunderts geendiget; die Cathedralkirche zu Pisa durch den damahls berühmten Griechischen Baumeister Busgretto da Dalichio 1074 angefangen. Die Cathedralkirchen zu Bononien und Modena und die Domkirche zu Ferrara wurden zu gleicher Zeit errichtet, und zu Rom, Bologna und Florenz ansehnliche Werke angefangen. Unter den Baumeistern jener Zeit ist vorzüglich Jacob, den die Italiäner Lapo nennen, berühmt. Er war ein Deutscher, und baute das grosse Franciscaner-Kloster zu Florenz, woselbst auch sein Sohn oder Schüler, Arnolfo, die Kirche des Heiligen Kreuzes baute, und den Riss zu der Kirche *Santa Maria de Fiori* machte.

In den mittlern Zeiten bediente man sich in den Ländern, in welchen man die Neugothische Baukunst aufgenommen hatte, derselben bloss zu Kirchen und Abteien; andere Gebäude, als Schlösser, Palläste, wurden noch immer in einem plumpen Style gebaut. Allmählig aber fing man in Italien an, sie auch auf Palläste, Brücken, Stadtthore zu verbreiten. In Mailand wurden sechzehn Stadtthore von Marmor, und viele neue Palläste, in Padua sieben Brücken und drei neue Palläste, in Genua zwei verschlossene Häfen und eine prächtige Wasserleitung, und die Stadt Asti 1280 fast von Grund auf wieder gebaut.

Nun wurde die Baukunst in Italien immer mehr und mehr cultiviert und befördert, und im vierzehnten Jahrhunderte sehr grosse Werke aufgeführt. Galazzo Visconti endigte die grosse Brücke zu Pavia, die in der Mitte des vorigen Jahrhunderts angefangen worden war, und führte in eben dieser Stadt einen Pallast auf, der seines gleichen noch nicht hatte. Die grosse Domkirche zu Mailand, eins der wunderbarsten Gebäude in der Welt, wurde zu eben dieser Zeit angefangen. Die Markgrafen von Este bauten zu Ferrara, und Albert den prächtigen Pallast Belfiore. In Bononien fing man die grosse Kirche

Kirche des Heiligen Petronius, und in Florenz den berühmten Thurm der Domkirche an, zwei der vortrefflichsten Gebäude dieser Zeit in Italien.

Das funfzehnte Jahrhundert zeichnete sich in der Geschichte der neuern Baukunst am vortheilhaftesten aus: in ihm fing sich der gute Geschmack wieder an zu erheben. Die Herzoge von Ferrara Borso und Hercules der Erste ermunterten und reitzten durch die vielen öffentlichen und Privatgebäude, Schlösser, Klöster, Palläste, Säulenhallen, Kirchen, die Baumeister zum thätigsten Eifer. Der Herzog Franz verschönerte Mailand mit dem herzoglichen Pallaste, dem Castell Porta di Giova, dem Hospital und andern grossen Gebäuden. Ludewig Sforza errichtete das Universitätsgebäude zu Pavia, und das Lazareth zu Mailand. Mehrere kleine Fürsten und Herren bauten Schlösser, Kirchen und Klöster. Die Päbste verzierten Rom und Lorenzo de Medici Florenz mit den schönsten Gebäuden. Dieser Fürst unterstützte die Künste eifrig, und hatte selbst grosse Kenntnisse in der Griechischen und Römischen Baukunst.

Bei den vielen und mannigfaltigen Aufmunterungen, welche die Baukünstler dieses Jahrhunderts überall erhielten, erwachte endlich wieder das Gefühl des wahren Schönen in dieser Kunst: sie wurden auf die bescheidenen Schönheiten der aus dem Schutt ausgegrabenen Ueberreste der Werke des Alterthums, Schönheiten, die mehr in guten und richtigen Verhältnissen der Theile zu dem Ganzen, als in Anflickung ausserwesentlicher Dinge bestehen, aufmerksam, studierten und massen dieselben sorgfältig aus, um eine beständige und in gewisser Rücksicht nothwendige Norm dieser Verhältnisse zu entdecken.

Die berühmtesten Baumeister, die sich durch das Studium der Werke des Alterthums bildeten, waren Filippo Brunelleschi, Leon Baptista Alberti und vorzüglich Bramante und Giocondo.

Brunelleschi studierte die Kunst in Rom, und baute zu Florenz die Kuppel des Doms, die Kirche St. Spirito und den Pallast Pitti; errichtete verschiedene Gebäude zu Mailand, Pisa, Pesaro und Mantua. Besonders beweiset der Pallast Pitti das Wiederaufleben des guten Geschmacks im Allgemeinen, so wenig auch die ganze Bauart der Bestimmung des Gebäudes entspricht. Die an demselben herrschende Bauart ist rustik, und an den Seiten gegen die Strasse so übertrieben, dass das Gebäude eher ein Gefängniss oder eine Festung zu sein scheint, als ein Pallast. Die Bogen über den Fenstern und Thoren

sind

sind so dick, dafs sie bei einem bombenfesten Zeughause nicht dicker sein könnten.

Baptista Alberti ist nicht nur als Baumeister, sondern auch als guter Schriftsteller über seine Kunst berühmt. Er baute unter dem Pabst Nicolas dem Fünften verschiedene Gebäude, und gab ein Werk über die Baukunst (Leo Baptista Alberti de re aedificatoria, Lib. X. Flor. 1485. Fol. Paris 1512. 4.) heraus.

Bramante wurde nach Mailand berufen, wo er viele wichtige Baue übernahm, ging hernach nach Rom, woselbst er unter Julius dem Zweiten die Risse zur Peterskirche machte, und den Bau selbst anfing.

Giocondo, oder Jucundus, der zu Anfange des sechzehnten Jahrhunderts lebte, gab verschiedene Gebäude in Frankreich an, und stand nebst Raphael, nach Bramante's Tode, dem Bau der Peterskirche vor. Er gab auch den Vitruv 1511 zu Venedig zuerst correct und mit Figuren heraus.

Diese Männer hatten nun mit grofsem Erfolg den künftigen Baukünstlern die Bahn eröffnet, und es folgten ihnen deren, welche bei dem, was jene gethan hatten, nicht stehen blieben, sondern die Regeln der Kunst an den Ueberresten der Alten noch fleissiger studierten, die Verhältnisse derselben mit noch gröfserem Fleisse ausmafsen, und Werke über diese Kunst schrieben, die für die Nachwelt ewig schätzbar bleiben werden. Vorzüglich zeichneten sich unter diesen Männern aus:

Palladio, der in seiner Vaterstadt Vicenz viel baute, und hernach Baumeister der Republik Venedig ward;

Vincent Scamozzi, gleichfalls aus Vicenz gebürtig, und Palladio's Nachfolger in Venedig;

Serlio, der wegen seiner Geschicklichkeit von Franz dem Ersten nach Frankreich berufen wurde, und bis an sein Ende daselbst blieb, und

Jacob Barozzio, bekannt unter dem Namen Vignola, der zuerst in Bologna baute, hernach sich nach Rom begab, um die Werke der Alten zu studieren, und sich daselbst grofsen Ruhm erwarb.

Diesen eben genannten Baumeistern verdanken wir den Geschmack, der noch bis jetzt in der Baukunst herrscht. Der Triumphbogen des Septimius Severus, des Constantinus, das Theater des Marcellus, das Colosseum und die Diocletianischen Bäder waren die Muster, an welchen sie sowohl die Verhältnisse der einzelnen Theile, als auch ihr Verhältnifs zu dem Ganzen studierten. Aber alle diese Denkmähler der Römischen Kunst waren in Zeiten aufgeführet worden, wo sich die Kunst schon weit von ihrer

ersten

ersten Reinheit und erhabenen Gröſse entfernt hatte, wo man sich schon um das Aufserwesentliche bemühte, und den wesentlichen Theilen oft affectierte Formen gab. Jene neuern Baumeister brachten daher in ihren Gebäuden viele Verkröpfungen, runde, ausgeschweifste und getheilte Giebel, gekuppelte Säulen, Postamenter und andere Dinge an, die sich mit dem guten Geschmacke nicht vertragen, und die man in den schönsten Zeiten der Kunst, in den Zeiten des Perikles, nicht gekannt hatte.

Während in Italien wieder in einem guten Geschmacke gebaut wurde, hing man in andern Ländern noch immer an der Gothischen Bauart. Allein bald verbreitete sich dieser gute Geschmack durch Italiänische, oder um die Werke der Alten zu studieren nach Italien geschickte junge Künstler, auch über andere Länder. Jetzt verlieſs man die Gothische Bauart, und nahm dafür die Römische auf. Zu Anfange des sechzehnten Jahrhunderts wurde unter Philipp dem Zweiten in Spanien das Escurial gebaut, und Serlio führte unter Franz dem Ersten in Frankreich beträchtliche Werke auf.

Die Kunst erfuhr in Italien, Spanien und Frankreich noch verschiedene Schicksale, sie stieg und fiel. In Italien hatte sie sich zu Anfange des genannten Jahrhunderts sehr gehoben, unter Peretini da Cortona, Boromini und Bernini aber sank sie wieder herab, und blieb lange Zeit in diesem niedrigern Zustande. In Spanien nahte sie sich unter Philipp dem Dritten ihrem gänzlichen Verfalle, erhob sich aber unter der Königin Elisabeth und Karl dem Dritten wieder, welche das Lustschloſs Aranjuez bauten. In Frankreich näherte sie sich der Vollkommenheit immer mehr; Perrault und Desgodez studierten die Werke der Alten mit dem gröſsesten Fleiſse, und ahmten sie unter Ludewig dem Vierzehnten nach, unter dessen Regierung sie in ihrer schönsten Blühte stand.

England fing nun auch einigermaſsen an, in dem Geschmacke der Alten zu bauen, und zwar zuerst unter dem Cardinal Wolsey und Karl dem Ersten und Zweiten, unter welchen sich vorzüglich Inigo, Jones und Christoph Waren bildeten und berühmt machten. Aber in einem Lande, wo man die Griechen überhaupt genommen mehr zu lieben scheint, als die Römer, ohnerachtet der Charakter der Nation sich mehr gegen die alten Römer neigt, war man mit der Römischen Bauart allein nicht lange zufrieden. Als sich der antike Styl in diesem Lande mehr ausbreitete, suchten Männer von Kenntnissen, Geschmack und Talent die Quelle auf, aus welcher die Römer geschöpft hatten, studierten in Griechenland die Ueberreste jener

jener Nation, welche die Lehrerin der ganzen gesitteten Welt war, und führten dadurch einen noch bessern und reinern Geschmack in der Baukunst ein. Stuart und Revett machten uns mit dem Style der Griechen bekannt, der sich vor dem Römischen auf das vortheilhafteste auszeichnet.

In Deutschland, Schweden, Dännemark, Rufsland, Pohlen und andern Ländern breitete sich nun der gute Geschmack auch aus. In dem ersten dieser Länder wurde die Kunst jedoch bald nach Italiänischen und bald nach Französischen Mustern ausgeführt, je nachdem die Grofsen, welche bauen liessen, eine Vorliebe zu der einen oder der andern dieser Nationen hatten; aber nach den rühmlichen Bemühungen und den erstaunenswürdigen Fortschritten, welche die Deutschen fast in allen Werken des Geschmacks und in allen Künsten und Wissenschaften seit kurzem machten, wird man wohl nicht zu viel hoffen, wenn man erwartet, dafs auch die Deutschen Baukünstler, so viel an ihnen ist, ihre Kunst der höchsten Vollkommenheit immer näher bringen, und die Nachlässigkeiten der Italiäner und Franzosen verlassen werden.

G.

Baum.

(*Schöne Gartenkunst.*)

Ein einzelner, für sich und allein stehender Baum, kann schon an und für sich selbst betrachtet, für den Gartenkünstler sehr interessant sein, da Bäume die vorzüglichsten Mittel sind, deren er sich zu seinen Gemählden bedient. Niemand hat die Vortheile, welche der Gartenkünstler zur Verschönerung seines Werkes von den Bäumen zieht, kürzer und schöner dargestellt, als der Abt De Lille, zu Anfange des zweiten Gesanges; wir erlauben uns daher folgende Stelle:

Par ses fruits, par ses fleurs, par son beau vêtement,
L' arbre est de nos jardins le plus bel ornement.
Pour mieux plaire à nos yeux combien il prend de formes!
Là, s' étendent ses bras pompeusement informes;
Sa tige ailleurs s' élance avec légèreté;
Ici, j' aime sa grace, et là, sa majesté;
Il tremble au moindre souffle, ou contre la tempête,
Roidit son tronc noueux et sa robuste tête.
Rude ou poli, baissant ou dressant ses rameaux,
Véritable Protée entre les végétaux,

Il change inceſſamment, pour orner la Nature,
Sa taille, ſa couleur, ſes fruits et ſa verdure.
Ces effets variés ſont les tréſors de l' art,
Que le goût lui défend d' employer au haſard.

Man ſieht aus dieſer Stelle, daſs die Bäume ſowohl ihres verſchiedenen Charakters wegen, des Charakters der Gröſse, Stärke, Anmuth, Biegſamkeit, als auch wegen des Charakters der Farbe, des Wuchſes und der Bewegung ein eigenes Intereſſe haben. Der Charakter der Blühte darf, da er ſehr vorübergehend iſt, wenig oder gar nicht in Betrachtung gezogen, und die Schönheit, die man durch ſie gewinnt, bloſs als ein zufälliger Reitz betrachtet werden.

Auſſer dem eigenthümlichen Charakter jedes Baumes, gewinnt er noch vermöge des Ortes, an welchem er ſteht, ein beſonderes Intereſſe, und theilet es dem Orte ſelbſt wiederum mit. Eine hohe Linde über einer Hütte, eine alte Eiche über einer Einſiedelei u. ſ. f. erhöhet den Eindruck des Gebäudes dadurch, daſs ſie den Betrachter mehr auf den Ort ſelbſt, als auf die Gegenſtände einſchränkt, die ihn umgeben. Aber auch auſſer dieſer Verbindung kann ſich der Gartenkünſtler eines einzelnen Baumes oft mit Vortheil bedienen. Bald braucht er ihn zur Verbindung der getrennten Theile einer Landſchaft, zur Schattierung derſelben, und bald zur gänzlichen Verdeckung einer unintereſſanten oder unharmoniſchen Ausſicht. Bald zieht er durch ihn die zerſtreuten Blicke zurück, bald giebt er durch ihn einem groſsen Raſenplatze Abwechſelung, und bald unterbricht und verbindet er zugleich mit ihm einzelne Baumgruppen.

Mehrere einzeln neben oder hintereinander gepflanzte Bäume, die aber zu entfernt von einander ſind, um eine Gruppe zu bilden, gewähren nach Verſchiedenheit des Standortes verſchiedene Anſichten, und ſind für gröſsere Raſenplätze eine angenehme Zierde; nur müſſen ſie weder in geraden und regelmäſsigen Linien, noch auch in gleichen Fernen gepflanzet ſein. Schwankende Linien ſind unter allen Umſtänden die beſsten, und gewähren die mannigfaltigſten Anſichten.

Ein einzelner, ehrwürdiger Baum, von jüngern ſeines Geſchlechtes, oder von Sträuchern umgeben, die ihm, wie ſich De Lille ausdrückt, den Hof machen, iſt vermöge der verſchiedenen Ideenverbindungen, die bei denſelben faſt unausbleiblich ſind, ein ſehr intereſſanter Anblick. *G.*

Baumgruppe.

(*Schöne Gartenkunſt.*)

Eine **Baumgruppe** entſtehet ſchon aus der Verbindung zweier Bäume, und kann aus weit mehreren zuſammengeſetzet werden. Wird aber die Anzahl derſelben ſehr vermehrt, ſo bilden ſie zuſammen einen Hain.

Die Verbindung mehrerer Bäume macht alſo das aus, was wir hier eine Gruppe nennen; und ſchon hieraus iſt deutlich, daſs ſich dieſe Bäume wirklich mit einander verbinden laſſen müſſen. Eine Verſammlung von Tannen oder Fichten, deren Gipfel alle ſteif und gerade in die Höhe ſtehen, wird zwar einen Klump von Bäumen, aber nie eine ſchöne Gruppe bilden, weil ſich dieſe Bäume nicht zu einem Ganzen vereinigen laſſen. Eben ſo wenig wird die Vereinigung heterogener, ſich in ihrem Charakter entgegengeſetzter Bäume eine gute Gruppe bilden; eine Tanne und eine babyloniſche Weide oder Hängebirke, ein Taxus und eine weiſſe Pappel, eine Platane und ein Sumach neben einander geſtellt, werden immer einen äuſſerſt unharmoniſchen und widrigen Eindruck machen.

Stehen die Gruppen unabhängig von andern, das heiſst, ſtehen ſie als ein für ſich beſtehendes Ganze da, ſo iſt die einzige und wichtigſte Abſicht, die der Künſtler zu erreichen ſuchen muſs, Schönheit des Anblicks; er wähle alſo Bäume von ſolchem Wuchs, ſolchem Laube und ſolchen Laubmaſſen, welche an ſich gefallende Formen gewähren; wähle z. B. in einer Gegend von ſanftem Charakter zu der einfachſten Gruppe eine Eiche und eine Linde, ſo gepflanzt, daſs die letztere ihre Zweige in die erſtere verflicht; und der Betrachter von Kenntniſſen wird, wie Marnezia von einer ſolchen Gruppe in Ermenonville ſagen:

> Dieſe Eiche, dieſe Linde,
> Durch die Liebe gepaart,
> Sind der alte Philemon
> Und die zärtliche Baucis,

und wird ſich im Anblick dieſer Gruppe in liebliche Schwärmereien über das Glück der Zärtlichkeit verlieren.

Einzelne, für ſich beſtehende Gruppen können, wie einzelne Bäume, in mehreren Rückſichten gebraucht werden, und gewähren beſonders auf einem mäſsigen Hügel einen ſchönen Anblick. Iſt aber der ganze übrige Hügel kahl, ſo bemerkt man es ſogleich, daſs er bloſs dieſer

Gruppe wegen aufgeworfen wurde; er verurſacht daher Eckel. Man bekleide ihn alſo hie und da mit einem Strauche, einem Baume, und bedecke dadurch die Abſicht, die man durch ihn zu erreichen ſuchte.

Sind die Baumgruppen aber von andern Theilen des Ganzen abhängig, das heiſst, tragen ſie nur als einzelne Theile zur Hervorbringung der allgemeinen Wirkung und zur Verſtärkung des Haupteindruckes bei, ſo iſt ihre Bildung auſſer den Geſetzen der Schönheit noch andern Geſetzen unterworfen. Zweckmäſsigkeit und richtig beſtimmtes Verhältniſs zum Ganzen, wird das Geſetz der Kunſt, das Geſetz des Wohlgefallens durch Schönheit, modificieren, und die Zuſammenſetzung und Form der Gruppen beſtimmen. Die an ſich ſchönſte Form einer Baumgruppe kann unter gewiſſen Umſtänden gerade die ſchlechteſte ſein; wenn z. B. der Charakter derſelben Schlankheit, Geſchmeidigkeit, Beweglichkeit, und der Charakter der ſie umgebenden Gegenſtände Höhe und Gröſse iſt.

Die Zwiſchenräume der Bäume einer Gruppe müſſen ſo beſtimmt werden, daſs man an ihnen keine Kunſt, keine Regel bemerke. Drei Bäume von ganz gleichem Wuchſe und gleicher Höhe in gerader Linie werden keine gute Gruppe bilden; iſt aber einer von ihnen niedriger, ſo wird ihr Eindruck ſchon beſſer ſein. Regelmäſsigkeit und Stätigkeit der Form beleidiget in Gegenſtänden der Natur, und die Kunſt muſs ſich, wenn ſie unſer Wohlgefallen erlangen will, vor unſern Augen verbergen. *G.*

Baumſchlag.

(*Mahlerei.*)

Baumſchlag nennt man in der Mahlerei die Darſtellung der Zweige und Aeſte mit ihren Blättern. Die verſchiedene Art dieſer Darſtellungen, die Gröſse und Kleinheit der Maſſen, welche ſie bilden, hängt von der Wahl der Bäume, von dem Eindrucke, den das ganze Gemählde machen ſoll, von dem in demſelben herrſchenden Style, und von der Nähe oder Ferne des Baumes ab.

Der Baumſchlag in ganzen Maſſen iſt gewiſs um deſto mehr zu empfehlen, je ſicherer die Kunſt im Allgemeinen durch den groſsen Styl ihren Zweck erreicht: Rückſicht auf den Charakter des Stoffs oder der Landſchaft wird dieſe ganzen Maſſen modificieren, und ſie nach

den

den Gesetzen der Zweckmäßigkeit anordnen und beleuchten.

Der kleinliche Styl in dem Baumschlage, der so zu sagen jedes Blättchen zählt und berechnet, ermüdet durch seine oft wiederhohlten Lichtblicke und Schattendrucker das Auge des Betrachters, und macht einen unangenehmen Eindruck.

Die Vereinzelung der Massen in einzelne, unzusammenhängende Partieen verwirrt das Ange, mindert oder vernichtet wohl gar den Eindruck des Ganzen, und stöhrt die Harmonie desselben.

Die im Allgemeinen beste Art des Baumschlags scheint zwischen beiden mitten inne zu stehen. Eine ganz oberflächliche Angabe des Gezweiges und der Belaubung giebt den Charakter des Baumes nur sehr undeutlich zu erkennen, und eine ganz fleissige Ausführung erweckt den Begriff einer peinlichen Mühe, und wird nur allzu leicht die richtige Haltung vernichten. Die Manier, die sich der einen so sehr als der andern nähert, mahlet sowohl in der Anordnung des ganzen Gezweiges, als auch in der Form einiger einzelnen, hervorragenden Blätter den Charakter des Baumes, ermüdet nicht durch Kleinlichkeit, und kann die Haltung leichter beobachten.

Die Nähe oder Ferne der Bäume bestimmt nach den Gesetzen der Perspective die Stärke oder Schwäche der Licht- und Schattenmassen, und die fleissigere oder oberflächlichere Ausführung der Zweige.

Die Natur scheint sich das Studium des Baumschlags ganz und allein vorbehalten zu haben. Wir haben verschiedene Meister, die sich auch hierin einen grossen Namen machten, aber schwerlich dürfte ein Künstler, der bloss seine Vorgänger studiert, im Baumschlage gross werden. Die beständige Form der verschiedenen Bäume, die Charaktere, welche sie in ihrer allgemeinen Form haben, können zwar durch wenige Regeln richtig und genau bestimmt werden, allein die Bildung und Gruppierung der Zweige und der Belaubung ist so unermesslich vielen Abwechselungen und Launen der Natur unterworfen, die Beleuchtung derselben ist in der Natur oft so kühn, ja vermöge der unsichtbaren Unterbrechungen der Laubmassen oft so undenkbar, dass sich darüber schlechterdings keine allgemeinen Vorschriften geben lassen, und der Künstler durchaus die Natur selbst studieren muss. *G.*

Baumwerk.

(*Schöne Gartenkunst.*)

Die Gartenkunst theilt die Geschlechter und Arten des Baumwerks nicht nach den Grundsätzen der Botanik, sondern nach den äussern und mehr in die Sinne fallenden Kennzeichen, und nach dem verschiedenen Gebrauche, der sich in den Abtheilungen der Gärten davon machen läfst. Diese Baumarten sind theils einheimisch, theils aus andern Gegenden, und vorzüglich aus Nordamerica, nach Deutschland verpflanzt.

Die Gartenkunst nimmt in Ansehung der Eintheilung der Baumarten Rücksicht 1) auf die Form der Stämme, 2) auf die Beschaffenheit der Zweige und des Laubwerks, 3) auf die Blühten und Früchte.

1.

Die Schönheit der Stämme beruhet auf dem geraden, hohen und schlanken Wuchse, und bei einigen derselben noch ausserdem auf der glatten Rinde derselben. Schon blofs durch diesen schönen Wuchs erregen einzeln da stehende Bäume unsere Aufmerksamkeit und Bewunderung. Zu dieser Klasse gehören die Buche, die Linde, die Fichte oder Rothtanne, die Weifstanne, die Balsamtanne, die Ulme, die Esche, die Tanne, der gemeine weisse, der nordamericanische roth blühende, der virginische eschenblättrige Ahorn, die schwarze, die weisse, die italiänische Pappel, der Castanienbaum, die nordamericanische rothe, die castanienblättrige Eiche, die canadische weisse Fichte, die Weymouthskiefer, der americanische Platanus.

Diese Bäume sind für Plätze, wo Schönheit der Form, Regelmäfsigkeit und Würde Eindruck machen sollen, für Zugänge, Alleen, Lustwälder in der Nähe edler Wohngebäude und Tempel.

2.

In Ansehung der Beschaffenheit der Zweige lassen einige Bäume sie in die Höhe schiessen, als der Mandelbaum, die Lorber- Busch- Bach- Weide; andere spreiten sie von einander, als der Lebensbaum, die schöne Ceder vom Libanon; andere lassen sie herab hängen, als die babylonische Weide, die Birke, der Lerchenbaum. Die letztern dieser Klasse sind besonders für einsame, zum Nachdenken oder zur Schwermuth bestimmte Plätze. Das Herabhängen ihrer

Zweige scheint ein sympathetisches Gefühl auszudrücken, und thut bei Urnen, Grabmählern eine starke Wirkung. Will man andere Bäume mit ihnen vermischen, so muss ihr Laub von sehr dunkler Farbe sein.

In Rücksicht der Beschaffenheit des Laubes bemerken wir zuerst den Reichthum und die Grösse desselben; hieher gehören die Buche, die Linde, einer unserer schönsten einheimischen Bäume, besonders aber die americanische schwarze Linde, die americanische rothe Eiche, mit überaus grossem, hellgrünem Laube, die Magnolia, der Tulpenbaum, der americanische Platanus, die Rosscastanie, die Ulme, der virginische Ahorn. Alle diese Bäume geben einen sehr dichten Schatten, und sind also für Sommerscenen, kühle Ruheplätze, einsame Sitze, Speisesäle u. s. f. bestimmt.

Durch Dünnigkeit, Leichtigkeit und Luftigkeit des Laubes zeichnen sich aus die Birke, die Weisstanne, die Fichte oder Rothtanne, die Espe, der Lerchenbaum, die Balsamtanne, die weisse Pappel, der americanische Schotendorn, und der strauchartige Tamariskenbaum. Für offene, luftige Durchsichten, für Plätze, wo Heiterkeit und Freiheit herrschen sollen.

Durch Dunkelheit des Laubes zeichnen sich aus die gemeine Eller, der Taxus, die schwarze Eiche, die Balsampappel, die Blutbuche, der schwarze Maulbeerbaum und der Sumachbaum. Für sanft melancholische Scenen, Einsiedeleien u. s. f.

Durch Heiterkeit und Glanz des Laubes empfehlen sich unsere Sommerlinde, die junge Buche, die Hainbuche, die Birke, die Tanne oder Rüster, der gestreifte, der virginische eschenblättrige Ahorn, die schwarze Pappel, die Lorbeerweide, die virginische Cypresse mit Acacienblättern, die weisse, die burgundische, die rothe Eiche.

3.

In Rücksicht der Blühte der Bäume kommt es theils auf die Schönheit der Farbe, theils auf die Süssigkeit des Geruchs an. Die Zeit derselben entscheidet, ob ein Baum für eine Frühlings- oder Sommerscene gehört. Die meisten Obstbäume reitzen durch die Schönheit und Süssigkeit ihrer Blühte mehr, als die wilden Stämme.

Von den letztern gewähren ausser der Linde und Rosscastanie schöne Blühten die grosse Magnolia, die rothe Plumeria, die Pavia oder carolinische rothblühende Rosscastanie, der breitblättrige Bohnen-

baum; der spanische Genster; der Schusserbaum, der Löffelbaum, der röthlich blühende Schotendorn, der sibirische Erbsenbaum, der americanische Schotendorn, der Maulbeerbaum, der wilde Oel- oder Paradiesbaum, der Elsbeerbaum, der Quitschenbaum, die Vogelkirsche, der Schneeballenbaum.

Die äusserliche Schönheit der Früchte wird theils durch die Form, theils aber und vornehmlich durch die Farbe bestimmt. Grasgrüne, braune oder graue Früchte reitzen das Auge wenig, destomehr aber Früchte von reiner, heller und lebhafter Farbe, gelb, roth, fleischfarbig, bunt schattiert.

Auszug aus dem Hirschfeld.

Bebung.

(*Musik.*)

Balancement, Tremolo zeigt eine gewisse nunmehr so ziemlich verjährte Manier im Vortrag an. Man bebte ehemals auf einzelnen Tönen des Claviers, und trieb sie zuweilen ganz aus ihren Verhältnissen mit den übrigen. Eben das geschah auch auf der Violine, und galt für Schönheit, wiewohl immer nur unter einzelnen Autoritäten, gab auch Anlass zu einigen Musik-Fehden. Man verwechsele nicht mit Tremolo eine andere Manier, die jener höchst ähnlich, aber bei weitem nicht gleich ist, ich meine die langsamen Drucke bei Haltung langer einzelner Noten, die auch auf blasenden Instrumenten nur in einer andern Art statt finden, die nicht uneigentlich mit dem Worte balancement bezeichnet wären, und deren Gebrauch am rechten Orte gar nicht zu verwerfen ist. *B.*

Begeisterung.

(*Aesthetik.*)

Der Artikel Genie stellt die ursprünglichen Kräfte und Eigenschaften dar, welche das Genie für schöne Kunst ausmachen. Wenn diese Kräfte durch die Vorstellung eines bestimmten Gegenstandes in jenes lebendige Spiel versetzt werden, vermittelst dessen sie mit ausserordentlicher Leichtigkeit, und ohne Bewusstsein von Absicht und Regeln ein durch seine Form an und für sich unmittelbar gefälliges, zugleich aber auch interessantes Ganze hervor-

hervorbringen, dann iſt der Künſtler im Zuſtande der Begeiſterung.

Der Zuſtand der Begeiſterung des Künſtlers beſteht aus drei Hauptzeitpuncten: Erſtlich faſst derſelbe den Gegenſtand, durch deſſen Vorſtellung ſeine Kräfte zu außerordentlicher Thätigkeit angefeuert werden; dann erfolgt die Ausbildung der Vorſtellung des Gegenſtandes entweder durch Erhöhung, Erweiterung, Verſchönerung ſeiner Form ſelbſt, oder durch weitere Ausführung ſeiner einzelnen Theile, oder durch Anknüpfung vieler mannigfaltiger analoger Vorſtellungen; iſt dieſe Ausbildung vollendet, ſo entſteht jene Liebe des Künſtlers zu dem ſchönen Ganzen, die ihn zur äuſsern Darſtellung und Mittheilung beſtimmt. Der Zuſtand des begeiſterten Künſtlers iſt in der That in ſeiner Art einzig. Das ganze Bewuſstſein deſſelben iſt gerichtet auf den Gegenſtand, der ſeine Kräfte in Bewegung ſetzt, die Verhältniſſe des Orts und der Gegenwart verſchwinden aus ſeiner Seele, er lebt und wirkt gleichſam in einer andern Welt, als die wirkliche, die ihn umringt. In dem Drange ſeiner ſchaffenden und bildenden Kräfte kennt er ſich ſelbſt kaum; er iſt höchſtſelbſtthätig und ſcheint ſich nur leidend zu verhalten, ſcheint unter dem Einfluſſe einer Gottheit zu ſtehen. Vergebens würde man von ihm Rechenſchaft fordern über die Möglichkeit und Art und Weiſe ſeines Zuſtandes; ſie iſt ihm eben ſo verborgen, als ihm die Naturgabe ſelbſt räthſelhaft iſt, in deren Beſitze er zu ſo groſsen Wirkungen fähig iſt. Mit Recht giebt Kant die Unbegreiflichkeit ſeiner ſelbſt als ein weſentliches Beſtandtheil des Genies an; er hält für weſentlich: „daſs es, wie es ſein Product zu Stande bringe, ſelbſt nicht wiſſenſchaftlich anzeigen könne, ſondern daſs es als Natur die Regel gäbe, und daher der Urheber eines Productes, welches er ſeinem Genie verdankt, ſelbſt nicht weiſs, wie ſich in ihm die Ideen dazu herbeifinden, auch es nicht in ſeiner Gewalt hat, dergleichen nach Belieben oder planmäſsig auszudenken und andern in Vorſchriften mitzutheilen, die ſie in den Stand ſetzen, gleichmäſsige Producte hervorzubringen.“ Der Gegenſtand der Begeiſterung muſs natürlich dem Künſtler in dieſer Situation höchſt lebhaft und gegenwärtig erſcheinen, alle Vorſtellungen müſſen in dem Grade beleuchtet oder verdunkelt werden, in welchem ſie ſich näher oder entfernter auf ihn beziehen; die Ideenverbindungen werden ihre Richtung nach jenem Gegenſtande nehmen, ohne Zuthun und Ab-

sicht des Künstlers; ungerufen werden sich ihm in dieser Richtung zusammenhängende und analoge Reihen von Vorstellungen darbiethen, das Ganze wird sich von selbst in seine Grenzen schliessen, und dem Gesetze der Einheit angemessen sein.

Die Begeisterung ist sich zwar im Allgemeinen durchgängig gleich, allein sie ist dessen ungeachtet nach den besondern Eigenthümlichkeiten jeder schönen Kunst, und selbst in jeder besondern Klasse von Werken einer schönen Kunst verschieden. Wie ganz anders ist im Besondern die Begeisterung des Dichters, als jene des Tonkünstlers und des Mahlers. Wie verschieden die Begeisterung des lyrischen Dichters von der des dramatischen, des Allegorieenmahlers von der des Landschaftmahlers. Die Begeisterung des Tonkünstlers ist sich bei allen besondern Arten von Werken am meisten selbst gleich; allein gewiss ist der Componist einer Oper in vielen Stücken auf eine andere Weise begeistert, denn der einer Sonate. Man kann sich von der Verschiedenheit der Begeisterung nach Maasgabe des Begriffs des Genies für jede Kunst, und jede Klasse ihrer Werke, hinlängliche Kenntniss erwerben. Siehe den Artikel Genie.

Ist die Begeisterung der Zustand der handelnden Kräfte des Genies, so entsteht kein wahres Werk schöner Kunst ohne Begeisterung, und in der Begeisterung sind die Grundgesetze enthalten, von denen die Schönheit eines Werkes abhängt. In dieser Hinsicht liegt Wahrheit in jenen Theorieen, welche Begeisterung zum Princip für alle schöne Kunst machen. Inwiefern aber dieser Grundsatz mangelhaft sei, wird im Artikel Grundsatz der schönen Künste ausgeführt werden. *H.*

Begleitung.

(*Musik.*)

Accompagnement, der Gang eines oder mehrerer Instrumente, die einem Hauptgesange untergeordnet sind, und dessen Zweck zu befördern haben. Man sagt aber auch bei andern Gelegenheiten, wo das der Fall nicht ist, z. B. bei einer Ouverture, sie habe die und die Begleitung. In der Bearbeitung der begleitenden Instrumente liegt eben so viel zum Nachdenken für den Componisten, als für den ausübenden Tonkünstler. Zur Einrichtung desselben in Beziehung auf jenen, gehört Kenntniss der Temperatur und Wirkung aller dabei in Anschlag kommenden Instrumente. Es muss nicht zu leer, nicht zu über-

überladen sein. Die Verdienste eines guten Accompagnisten fallen zwar nicht so auf, wie die des Concert-Spielers, allein sie verdienen besondere Achtung und Auszeichnung, und wenn er nicht die Noten als Noten, sondern als Bezeichnungen gewisser Charaktere betrachtet, ausserdem freilich seine Sache nur Handlangerei wird, ist er mit einem Manne von Welt zu vergleichen, dessen geschmeidiger Charakter sich sogleich in den Ton jedes Cirkels, in die Stimmung aller Gemüther zu finden weiss. Die Begleitung am Flügel ist ein wesentlicher Beitrag zur Zusammenhaltung des Ganzen, und kann einem Sänger in der Intonation mächtig unterstützen, wenn das Auge des Accompagnisten nicht zu sehr an den Ziffern hängt. *B.*

Behandlung.

(*Bildende Künste.*)

Die Behandlung ist im engern Sinne des Wortes, die jedem Künstler eigene Art und Weise, sich seines Werkzeuges und der Mittel seiner Kunst zur Darstellung der Gegenstände zu bedienen; in welchem Sinn es blofs das Mechanische der Kunst bezeichnet, und in diesem Wörterbuche blofs eine Anzeige verdient.

Im weitern und edlern Sinne des Worts ist sie die Art des Vortrags oder der Darstellung selbst, in Bezug des Charakters derselben auf den Charakter und die Bestimmung des behandelten Gegenstandes. Und in diesem letztern Sinn ist sie für den Zweck und das Wesen der Künste, für die geschmack- und genievolle Ausführung der Werke derselben von der gröfseften Wichtigkeit, denn es hängt auch von ihr der physische und moralische Ausdruck des Kunstwerkes ab.

Die Auftragung, Verwaschung und Verschmelzung der Farben ist der Theil der Mahlerei, in welchem sich die Behandlung zeigt, und es ist in die Augen springend, dafs es nicht gleichgültig sei, ob man z. B. Bourguignons oder Wowermanns Manier der Auftragung und Ausführung ergreife.

Der Charakter der Behandlung wird mit dem Charakter des Gegenstandes immer in dem genausten und feinsten Verhältnisse stehen müssen, wenn sich das Kunstwerk in Ansehung der Wirkung und des Eindrucks nicht auf das auffallendste widersprechen soll. Rauhe, harte, erhabene Gegenstände müssen diesen Charakteren auch in Rücksicht der Farbenauftragung, und sanfte, zärtliche, lieb-

liebliche auch in Ansehung der Verschmelzung analog behandelt werden; widrigenfalls der Charakter und Ausdruck, der in der Zeichnung ursprünglich lag, durch die Ausführung des Werkes den gröſseſten Theil ſeiner Wirkung verliert. Die Behandlung iſt alſo in Rückſicht auf den Ausdruck von groſser Bedeutung, und ein Werk des fortwirkenden Genies.

Die Behandlung des Kupferſtechers beſtehet in der Wahl und Anordnung ſeiner Arbeiten; er kann ſein Werk in Puncten, in kleinen unterbrochenen Strichen, in Schraffierungen, in gerade herunterlaufenden Parallellinien, wie Pitteri, oder in einer einzigen Cirkel- oder Ovallinie, wie Mellan, Turneiſer, Sandrart u. e. a. bisweilen thaten, darſtellen. Wir verweiſen in Rückſicht der beiden gewöhnlichſten, der punctierten und ſchraffierten Manier, auf den Artikel Gravieren, denn die getuſchte Manier muſs wie ein Gemählde behandelt werden. Bei der ſchraffierten Manier kommt auf die Setzung der Striche ſehr viel an; anders will ein weicher, anders ein harter Körper, anders ein Gemählde nach Oeſer und anders eins nach Schenau behandelt werden. Die Uebertragung des eigenthümlichen Charakters des Mahlers auf eine Kupferplatte wird dem Kupferſtecher zuverläſſig miſslingen, wenn ihm nicht das feinſte Gefühl ſeine Taillen ordnet, und er nicht mehr als eine Art der Behandlung in ſeiner Gewalt hat.

Was von der Behandlung des Mahlers und Kupferſtechers erinnert worden iſt, gilt im Allgemeinen auch von der Behandlung des Bildners, wiewohl dieſe letztere, die fleiſchigen Theile ausgenommen, mehr von der Zeichnung abzuhängen ſcheint. Anders muſs der Bildner feine und weiche, und anders grobe und harte Stoffe behandeln; anders wird er arbeiten müſſen, wenn ſein Werk aus der Nähe, und anders, wann es aus der Ferne (ſiehe den Artikel Coloſſaliſch) betrachtet werden ſoll. *G.*

Beiwerk.

(*Zeichnende Künſte.*)

Sind diejenigen Gegenſtände in einem Gemählde, welche, ſtreng genommen, nicht unumgänglich nothwendig mit dem Hauptgegenſtande deſſelben verbunden ſind, und nicht weſentlich in das Gemählde gehören.

Der Künſtler bedient ſich ſolcher Gegenſtände zur genauern Bezeichnung des Stoffes, der Zeiten, des Ortes der

der Scene, nnd zur Charakterisierung des Augenblickes der Handlung; und er hat es dann am schicklichsten angebracht, wenn er dadurch seine Absicht am besten erreicht. Ausser diesem Zweck arbeitet der Künstler durch das Beiwerk auch noch auf Vervielfachung der Ideen und Verstärkung des Ausdruckes (siehe den Artikel Ausdruck) hin.

Eigentlich und streng genommen ist Alles an einer Figur, was nicht Nacktheit ist, Beiwerk; da aber auch sogar gewisse Verdeckungen des Körpers einen Ausdruck haben, da der Faltenwurf, die Dicke oder Feinheit des Stoffes, die Farbe des Gewandes zur Verstärkung des Ausdruckes beiträgt, so werden die Gewänder mit zu einer nothwendigen Erfordernifs. Der Schleier z. B. mit welchem Agamemnon bei der Opferung seiner Tochter sein Haupt bedeckt, ist zwar kein unbedingt nothwendiges Mittel des Ausdrucks, aber es wurde doch durch die Wahl des Künstlers dazu erhöht. Beiwerk bei dieser Scene würden alle diejenigen Dinge sein, welche, ausser den Hauptfiguren, zur nähern Bestimmung, Verschönerung und Bereicherung der Scene beitragen, z. B. eine Menge Zuschauer bei dem Opfer, Ceremonieen und Gefäfse, Bäume und Blumen des Clima's, u. s. f. Gegenstände, welche alle anders geordnet, und anders gewählt werden konnten, ohne dafs das Interesse der Handlung dabei gelitten hätte.

Das Beiwerk in einem Gemählde mufs durch fleissige Wahl derjenigen einzelnen Theile interessieren, vorzüglich zur Bezeichnung der Handlung und des gewählten Augenblickes beitragen; mufs aber in Ansehung des Tones, des Lichtes und der Wirkung dem Hauptgegenstande so untergeordnet sein, dafs es den Betrachter des Gemähldes nicht von der Handlung allzu sehr abziehe, sondern ihn immer auf dieselbe zurück leite; die Verzierungen der dazu gebrauchten Gegenstände müssen zwar im Charakter der Handlung und der handelnden Personen, aber so wenig als möglich reich und fremde Ideen erweckend sein. *G.*

Beleuchtung.

(*Zeichnende Künste.*)

Die Beleuchtung ist die Art und Weise, in welcher sich das natürliche oder künstliche Licht über die Gegenstände eines Gemähldes verbreitet, eine Art und Weise, die von der angenommenen Scene, der Tages- oder Jahreszeit,

reszeit, der Witterung u. s. f. modificiert wird, und zum Theil eine Folge der mahlerischen Anordnung oder der Disposition ist.

Die Beleuchtung wird anders sein an einem reinen Sommermorgen, und anders an einem Winterabende, anders im Freien, anders in einem verschlossenen Orte; und dieselben Gegenstände werden ein ganz anderes Ansehen gewinnen, und einen verschiedenen Eindruck auf uns machen, wenn man sie auf eine andere Weise beleuchtet.

Die Beleuchtung ist daher ein wichtiges Mittel des Ausdrucks, ein Mittel, welches der Künstler bloss aus dem Studium der Natur hernehmen kann; denn sollte auch Sulzers Vorschlag realisieret werden, und jede Mahleracademie eine Art von Scene erhalten, auf welcher das Licht in allen möglichen Richtungen und in verschiedenen Graden der Stärke, auf die Gegenstände fallen könnte, so würde man dieser Scene denn doch die verschiedenen Beschaffenheiten der Luft nicht geben können, welche einen unbezweifelten grossen Einfluss auf die Farbe der Körper, also auf die Wirkungen der Beleuchtung und des Helldunkels hat, so künstlich auch der Grund dieser Scene nur immer gefärbt wäre.

Unmittelbare Beobachtung der Natur, sowohl in Rücksicht der besondern Wirkungen der Localfarben, als auch in Rücksicht der Modificierung derselben, durch das grössere oder kleinere Volumen des dazwischen liegenden Luftkörpers, wird den Mahler allein über den Grad der Stärke der jedem Gegenstande zu gebenden Licht- oder Schattenmasse belehren, und alle künstliche Mittel werden ihm immer nur einen unvollkommenen Unterricht geben können.

Einheit der Beleuchtung ist einem Gemählde eben so nothwendig, als Einheit der Zeit; sie wird den Künstler, im Einverständnisse mit den Gesetzen des Accordes und der Harmonie, besonders in historischen Stücken, oft zu einer relativen Wahl, oder doch wenigstens Milderung oder Verstärkung der Localfarben nöthigen; indem er dem besondern Orte der Gegenstände nach ihnen oft eine von Natur hellere oder dunklere eigenthümliche Farbe geben muss, als sie, um den Forderungen auf harmonische Beleuchtung Genüge zu leisten, in der Natur hatten. Raphael gab daher den Figuren seiner ersten Flächen gemeiniglich eine Bekleidung von heller, lichter Farbe; that es aber so, dass er desshalb einen Tadel von Mengs verdiente.

Uebri-

Uebrigens ſehe man in Rückſicht der **Beleuchtung** noch die Artikel **Licht**, **Helldunkel**, **Colorit** nach. *G.*

Beredſamkeit.

Jeder, welcher ſich der Sprache als des Mittels Vorſtellungen mitzutheilen bedient, hat die Abſicht, vollkommen verſtanden zu werden. Allein ſo wie derjenige, welcher die Umriſſe ſichtbarer Gegenſtände mit Richtigkeit nachzeichnen kann, deſshalb noch nicht ein bildender Künſtler iſt, ſo kommt auch demjenigen noch nicht Beredſamkeit zu, welcher die Fähigkeit beſitzt, ſich über jeden Gegenſtand beſtimmt, deutlich und richtig auszudrücken. Die Sprache würde für das Bedürfniſs des Menſchen zum Ausdrucke ſeiner innern Gemüthszuſtände, und zur Erreichung der wichtigſten Zwecke nicht zureichen, wenn man durch den Gebrauch derſelben nichts mehr bewirken könnte, als verſtanden zu werden. Allein ſie iſt darauf nicht eingeſchränkt, ſie kann auf mannigfaltige Weiſe angewendet werden, um noch andere Zwecke durch ſie zu erreichen.

Wir können durch die Art, wie wir uns der Sprache bedienen, Vorſtellungen auf das tiefſte einprägen, unſere Mitmenſchen mit Leichtigkeit für unſere Ueberzeugungen einnehmen, für unſere Entſchlüſſe und Plane beſtimmen, wir können ihnen durch die Form unſers Wortausdrucks dasjenige Intereſſe mittheilen, welches in unſerer Seele gewiſſe Vorſtellungen begleitet, wir können ein Wohlgefallen an der ganzen Form unſerer Ideendarſtellung bewirken, welches, weit entfernt unſere übrigen Zwecke zu hindern, dieſelben vielmehr noch befördert. Dieſe Fähigkeiten, beſondere Wirkungen auf den menſchlichen Geiſt durch Sprache und Styl hervorzubringen, ſind die Grundlagen der Beredſamkeit.

Beredſamkeit iſt die Fertigkeit, ein Ganzes von Vorſtellungen dem Erkenntniſsvermögen ſo darzuſtellen, daſs man zu gleicher Zeit auf Begehrungsvermögen, Gefühlvermögen und Geſchmack eine der Deutlichkeit und Beſtimmtheit der Vorſtellungen nicht nachtheilige, zweckmäſsige und harmoniſche Wirkung hervorbringe. Die **Beredſamkeit** iſt alſo von dem Style der bloſsen **gemeinen Proſa** weſentlich verſchieden, als bei welchem man nichts weiter beabſichtigt, als verſtanden zu werden; verſchieden von der **Dichtkunſt**, in wieſern bei dieſer die Beziehung auf Begeh-

Begehrungsvermögen, Gefühlvermögen und Geſchmack der Hauptzweck iſt, dem die Deutlichkeit der Erkenntniſſe nachſteht, Wohlgefallen an ſchöner Form die vorzügliche, entſcheidende Wirkung ausmacht; verſchieden endlich von der Rednerkunſt, als der Kunſt, ſich der Schwächen der Menſchen zu ſeinen Abſichten zu bedienen, und durch hinterliſtig angebrachte Wendung und Form der Ideendarſtellung durch Sprache, zu Urtheilen und Entſchlüſſen zu vermögen.

Sulzers Erklärung der Beredſamkeit: ſie ſei die Fertigkeit, jeden Gegenſtand, der unter den Ausdruck der Rede fällt, ſich ſo vorzuſtellen, daſs er den ſtärkſten Eindruck mache, und denſelben dieſer Vorſtellung gemäſs durch die gemeine Rede auszudrücken, ſcheint mir zu vage, ſo wie die Kantiſche Erklärung eben derſelben: ſie ſei die Kunſt, ein Geſchäfte des Verſtandes als ein freies Spiel der Einbildungskraft zu betreiben, zu einſeitig.

Zum Gebiethe der Beredſamkeit gehören nicht bloſs die eigentlich ſogenannten Reden, ſondern auch Erzählungen, Beſchreibungen, philoſophiſche Betrachtungen, Dialogen und Briefe, wenn nur die Form ihres Styles dem Begriffe der Beredſamkeit entſpricht. Die Redekunſt iſt ein Zweig der Beredſamkeit, worin die allgemeinen Grundſätze von dieſer auf die Verfaſſung von Reden angewendet werden. Siehe den Artikel Redekunſt.

Die Beredſamkeit zeigt ſich in folgenden Hauptpuncten: 1) in der Auffaſſung des Stoffes, welcher ſich durch Beſtimmtheit, Einheit, Reichthum, rührende Kraft und andere Eigenſchaften auszeichnen muſs; 2) in der Anordnung, welche ſo beſchaffen ſein muſs, daſs man auf das leichteſte dem Erkenntniſsvermögen die Idee des Ganzen, und die Theilvorſtellungen darbiethe, zu gleicher Zeit aber auch rühre, und ein reines Wohlgefallen an den Verhältniſſen hervorbringe; 3) in den Wendungen, welche ungezwungen, treffend, neu, ungemein ſein müſſen; 4) in den Wörtern und Redensarten, welche ſo viel Verſinnlichung zum Spiele der Phantaſie enthalten müſſen, als der ſchnellen und deutlichen Einſicht nicht hinderlich iſt.

Das Genie zur Beredſamkeit beruht auf Anlagen zum zweckmäſsigen Gebrauch der Sprache überhaupt, auf Talent zur Philoſophie, und Talent zur Dichtkunſt. 1) Der Beredſame muſs, wie man zu ſagen pflegt, die Sprache in ſeiner Gewalt haben, ihrer Geſetze, ihres Genius, ihres Reichthums mächtig ſein; er muſs eine Fertigkeit aller möglichen Wendungen, Farben und Töne beſitzen; 2) Er muſs mit dem Philoſophen gemein haben, das Talent

vollſtändig, beſtimmt und deutlich zu denken, die mannigfaltigen Verhältniſſe der Ideen ſcharf zu faſſen, richtig zu combinieren und zu folgern, groſse Ideengänge mit Leichtigkeit zu überſehen; 3) Er muſs mit dem Dichter gemein haben das Talent einer lichtvollen Anſchaulichkeit in den Planen der Compoſition, eine tiefe Rührungskraft in den Wendungen, eine friſche Lebendigkeit und Verſinnlichung in Wörtern und Redensarten, endlich das Talent eines freien Sinnes für das Rührende und Wohlgefällige in der Bewegung und dem Klange der Worte. Dieſe Talente müſſen ihm entweder überhaupt nur in dem Grade zukommen, in welchem es der von ihm zu erzielenden Wirkung nicht hinderlich iſt, oder er muſs ſie doch, wenn er ſie im vollem Maaſse beſitzt, ſeinem Zwecke nach, zu mäſsigen fähig ſein. Selten wird ein groſser Dichter zugleich ein groſser Redner ſein, allein es iſt deſſen ungeachtet doch nicht unmöglich.

Der Styl der Beredſamkeit liegt zwiſchen dem Style der gemeinen Proſa und dem dichteriſchen Style in der Mitte, und die Feinheit der Linie, auf welcher ſich derſelbe durch das Ganze eines jeden Werkes halten muſs, beſtimmt die ungemein groſsen damit verknüpften Schwierigkeiten. Dieſer Styl ſoll nicht bloſs beſtimmt und deutlich ſein, ſondern zugleich auch auf Neigungen, Gefühl und Geſchmack wirken, dieſs ſoll er aber wieder nur bis auf den Grad, über welchen hinaus die Beſtimmtheit und Deutlichkeit der Ideen leiden würde, welches zu der Wirkung eines Gedichtes weſentlich gehört. Und in der Haltung dieſes Mitteltones ſoll ſich der Redner durchgängig gleich bleiben, nie zur gemeinen Proſa herabſinken, aber ſich auch nie den höhern Schwung der Dichtkunſt erlauben. Einheit des Tones ſoll in ſeinem Ganzen herrſchen.

Eine philoſophiſche Theorie der Beredſamkeit gehört, wenn wir die vorhandenen Werke unparteiiſch beurtheilen, noch unter die frommen Wünſche für die Litteratur. *H.*

Beſchreibendes Gedicht.

(*Dichtkunſt.*)

Siehe den Artikel Dichtungsarten.

Beſetzung.

(*Muſik.*)

Siehe den Artikel Orcheſter.

Bewegung.

(*Bildende Künſte.*)

Die Bewegung giebt den Werken der bildenden Künſte Leben und Schönheit; ohne Bewegung findet keine Schönheit, keine Gracie Statt; ſelbſt Venus konnte aus ihrer körperlichen Schönheit nur geahndet werden, aber *vera inceſſu* (durch Tragung und Bewegung des Körpers) *patuit Dea.*

Die Bewegung in Werken der bildenden Künſte iſt von zweierlei Art; die erſtere bezeichnet den Ausdruck von Wahrheit und Leben, ſo wohl in Gegenſtänden, die an und für ſich ohne Leben, als auch in denen, welche in dem dargeſtellten Augenblicke ohne wirkliche Bewegung, ohne Handlung ſind. Dieſe Bewegung erhält der Künſtler durch die Wirkungen des Helldunkels, die Mannigfaltigkeit und Ausbreitung der Flächen, die Verſchiedenheit der Farben, die unzähligen Hülfsquellen der Perſpective u. ſ. f. Durch dieſe Mittel gab Lorrain, Salvator Roſa u. A. der heiterſten Stille, wie dem Sturme Bewegung; dadurch wurde ein bloſses Bruſtſtück von Titian, Van-Dyck oder Rembrandt voll von Leben.

Die Bewegung der andern Art begreift das in ſich, was man mit andern Wörtern auch Handlung und Stellung nennt, wobei wir, um öftere Wiederhohlungen zu vermeiden, auf die Artikel Anatomie, Ausdruck, und die beiden eben genannten verweiſen. *G.*

Bewegung.

(*Muſik.*)

Die Bewegung bezeichnet in der Muſik den Grad der Geſchmeidigkeit, in welcher ein Tonſtück zu ſpielen, und durch welche der in ſelbiger herrſchende Charakter am beſten auszudrücken iſt. Einige unterſcheiden drei Hauptgrade, den langſamen, den mäſsigen und den geſchwinden, Largo, Andante, Preſto. Andere hingegen nehmen fünf dergleichen an, welche in der Ordnung vom Langſamen zum Geſchwinden folgende ſind:

Largo,

Largo, Adagio, Andante, Allegro, Presto, und diese Grade bezeichnen die Franzosen durch Lent, Moderé, Gracieux, Gai, Vîte. Jeder dieser Grade hat wieder andere zwischen sich, welche den grössern oder geringern Grad von jenen Bewegungen andeuten, als Larghetto, Andantino, Allegretto. Alle diese Angaben der Bewegung sagen nun freilich in Beziehung auf bestimmten Ausdruck sehr wenig, da der Begriff von Geschwindigkeit sehr relativ ist. So trägt z. B. ein Phlegmatikus bei vollem Magen gewiss ein Allegro anders vor, als der Kolericus, der es in einer Morgenstunde bei voller Begeisterung niederschrieb.

Durch Bewegung zeigt man auch die Art des Fortrückens der Stimmen an, und diese sind folgende: Die gleiche, ähnliche Bewegung, motus rectus, heisst die, wenn zwei Stimmen, oder am Fortepiano beide Hände, entweder hinauf nach dem Diskant, oder herunterwärts nach dem Bass ihre Richtung nehmen. Die Seitenbewegung, motus obliquus, ist diejenige, wenn eine Stimme oder am Fortepiano eine Hand ruht, oder auf einer Stelle spielt, indessen die andere steigt oder fällt. Die Gegenbewegung, wenn beide Stimmen in entgegengesetzter Bewegung fallen oder steigen. Der Gebrauch dieser Bewegung ist sowohl beim Satze, als bei der Begleitung am Flügel vorzüglich anzurathen, weil man durch selbige mehrern harmonischen Fehlern vorbeugt. Einige nehmen noch eine vierte Art der Bewegung an, diese heisst: motus paralellus oder die gleichseitige Bewegung. Sie findet Statt, wenn beide Stimmen oder beide Hände auf Einer Stelle verweilen. *B.*

Bezifferung.

(*Musik.*)

Bezifferung heisst die Bezeichnung der Bassnoten mit Ziffern oder Charakteren, die den Gang der Harmonie, oder die in den Instrumenten zerstreut liegenden Töne eines Stücks anzeigen, und die derjenige, welcher am Flügel begleitet, mit der rechten Hand zu greiffen hat. Die Lehre des Generalbasses bestimmt ihre Kenntnisse und ihren bisherigen Gebrauch so lange genauer, bis vielleicht einmal verschiedene in Vorschlag gekommene Methoden der Sache eine andere Richtung geben. *B.*

Bildlich.

(*Aesthetik.*)

Der bildliche Ausdruck ist dem eigentlichen entgegengesetzt, und besteht darin, daſs man sich der Vorstellung eines sinnlichen Gegenstandes, welcher wesentliche und gesetzmäſsige Beziehungen auf einen andern hat, bedient, um entweder die Vorstellung von diesem mit desto gröſserer Lebhaftigkeit ihrer für den jedesmaligen Zweck wichtigen Merkmale und besonderer Rührungskraft zu erregen, oder doch den Eindruck der durch den eigentlichen Ausdruck schon erregten Vorstellung desselben, seinem Zwecke gemäſs zu erhöhen. Der bildliche Ausdruck entsteht nicht in allen Fällen aus einem und demselben Interesse; bald ist er gegründet auf einem Interesse des Erkenntniſsvermögens, bald auf einem Interesse des Begehrungsvermögens, bald auf einem Interesse des Geschmacks. Oft bedienen wir uns der bildlichen Einkleidung von Wahrheiten und Begriffen, um die Aufmerksamkeit desto sicherer zu erregen und zu fesseln, um die Seiten, die Merkmale der Gegenstände, die wir vorzüglich in Betrachtung gezogen wissen wollen, desto lebhafter hervorzuheben, über allgemeine, abgezogene Sätze Anschaulichkeit zu verbreiten, und Leichtigkeit der Einsicht mit dem Vergnügen an Aehnlichkeit und harmonischer Thätigkeit des Verstandes und der Einbildungskraft zu verknüpfen. Aus dieser Quelle entspringen sinnbildliche Darstellungen, Parabeln, Fabeln und mehrere rednerische Figuren. Oft wollen wir durch den bildlichen Ausdruck Leidenschaft ausdrücken, Liebe, Bewunderung, Haſs, Verachtung gegen gewisse Gegenstände; oft Gemüthsbewegungen unter unsern Mitmenschen dadurch erregen, um sie für unsere Meinungen und Plane einzunehmen; dieſs beides ist vorzüglich der Fall bei den rednerischen, sinnbildlichen und allegorischen Einkleidungen, bei den meisten Figuren der Rede, ja sogar der Fabel, wenn sich der Redner ihrer (besonders in politischen Reden) bedient, um dadurch die Gemüther zu erhitzen, und für sich zu stimmen. Das Kunstgenie bedient sich der bildlichen Darstellung aus vereinigtem Interesse des Begehrungs- Gefühlvermögens und des Geschmacks; dieſs ist der Grund der Allegorie der schönen Kunst und der sinnlichen Rede der Dichter, besonders in ihren lyrischen Werken. Oft ist die bildliche Rede des Dichters bloſs Schmuck, zufällig in Rücksicht der Natur der eingekleideten Sache, aber natürlich und noth-

nothwendig wegen der innern Gemüthsſtimmung, welche das Genie ausdrücken will.

Jedes Bild muſs aus einem Kreiſe von Dingen hergenommen ſein, welcher denen vollkommen bekannt iſt, für welche man es braucht, es muſs eine wirkliche Uebereinſtimmung zwiſchen ſeinen Merkmalen und den Merkmalen der einzukleidenden Sache herrſchen, eine Uebereinſtimmung, welche nicht bloſs zufällig iſt, und etwa nur für ein Individuum gilt, welche vielmehr weſentlich Statt findet, und allgemein gilt. Dieſe Uebereinſtimmung muſs aber auch augenblicklich einleuchten, nicht erſt eines längern Nachdenkens bedürfen, um gefaſst zu werden, das Bild muſs keine Wirkung erregen, welche derjenigen widerſtritte, welche man erzielt, muſs Gefühle erregen, die mit dem Hauptgefühle harmonieren, welches man beabſichtigt. Einige beſondere Ausführungen dieſer Regeln in Beziehung auf Rede- und Dichtkunſt liefern die Artikel: Figuren, ſinnliche Rede. *H.*

Bildnerei.

Die Bildnerei, die treuſte Aufbewahrerin menſchlicher Gröſse, Schönheit und Tugenden, iſt oft in Anſehung ihrer Wirkungen, einer Vergleichung mit der Mahlerei ausgeſetzt worden, wodurch ſie unverdienter Weiſe ſehr viel verlohr. Man bediente ſich verſchiedener Kunſtgriffe, ſie herabzuſetzen, bei welchen man weiter keinen Fehler beging, als den, daſs man des Zweckes und der Mittel dieſer Kunſt vergaſs, welche nothwendig von weit geringerem Umfange ſind, als die der Mahlerei.

Vermöge ihrer Natur kann die Bildnerei bei ihren Darſtellungen nichts beabſichtigen, als Form und Charakter, und dieſe zu erreichen, hat ſie kein anderes Mittel, als eine todte Maſſe, welcher ſie, unbegünſtiget von dem Zauber der Farben, Form und Charakter, und durch ſie Geiſt und Leben, geben muſs.

Da es aber in ihrer Gewalt ſteht, durch Darſtellungen menſchlicher Schönheit und Tugenden, ſo gut als die Mahlerei Gefühle einzuflöſsen, und ſie zur Erreichung dieſes Zweckes kein anderes Mittel hat, als die bloſse Darſtellung der Form und des Charakters, ſo muſs dieſe Form, dieſer Charakter der edelſte ſein, welchen die Kunſt nur irgend hervor bringen kann. (Siehe den Artikel Ausdruck.) In mehr als Einer Rückſicht unedele Formen, die mit dem Reitz der Farbengebung eines Rubens, Rembrandt dargeſtellt in der Mahlerei immer intereſſant bleiben werden, würden als Werke der Bild-

nerei Widerwillen und Eckel verurſachen. Der Bildner, deſſen Mittel von der höchſten Einfalt ſind, zeige ſein Werk auch in der höchſten Einfalt, ſowohl in Rückſicht der Stellung, als auch in Betracht der Ausführung.

Aber Einfalt in der Ausführung ſchlieſset den Fleiſs in derſelben nicht aus. Der Mahler kann ſeine Nachläſſigkeiten durch andere Schönheiten mannigfaltiger Art erſetzen, aber dem Bildner bleibt auſſer der an ſich gefallenden Form kein Mittel des Erſatzes, und für Nachläſſigkeiten keine Entſchädigung übrig, weil die Zeit, die er auf ſein Product wendete, mit derjenigen, welche der Mahler zur Ausführung des ſeinigen brauchte, in keinem Verhältniſſe ſteht; und wie unerträglich iſt der Gedanke, mehrere Jahre auf die Hervorbringung einer gemeinen Sache verwendet zu ſehen!

Richtige und durchaus fehlerfreie Zeichnung iſt das erſte Erfordernifs eines Werkes der Bildnerei, und zwar um deſto unnachlaſslicher, je mehr dieſe Eigenſchaft des Kunſtwerkes das einzige iſt, wodurch es die Zwecke erreichen kann, die dem Künſtler bei der Darſtellung vorſchwebten. Und dieſe richtige Zeichnung muſs in dem edeln Style ſein. Die richtigſten Figuren von Rubens oder Rembrandt, in der Bildnerei ausgeführt, würden wenigſtens nicht die Wirkung machen, die ſie in dem Gemählde machen.

Aber dieſe richtige Zeichnung muſs der Künſtler zwar in der Natur ſtudieren, jedoch ohne dieſelbe zu copieren. Trockene Nachbildungen der Natur werden ſchon in der Mahlerei nicht die gröſseſte Wirkung machen, welche ſie doch mit allen Annehmlichkeiten der Farben, allen Zufällen der Beleuchtung und allen Spielen des Helldunkels darſtellen kann, wie viel weniger in der Natur. Das durch die Natur verſtreute Schöne fühlen, wählen und vereinigen, und durch dieſe Wahl und Vereinigung das Idealiſche Schöne ſowohl in den einzelnen Theilen, als in der Form des Ganzen hervorbringen, iſt, wenn irgend möglich, dem Bildner noch ſtrengere Pflicht, als dem Mahler.

Schon das Mittel ſeiner Darſtellung macht ihm jene gezwungenen, der Natur unbekannten Stellungen ſchwer, oder wohl gar unmöglich, welche mehrere Mahler aus bloſser Eitelkeit, ihre Gelehrſamkeit in der Zeichnung zu zeigen, anbrachten; aber dieſs iſt noch nicht der wichtigſte Grund gegen dieſelben in der Bildnerei; denn die Schwierigkeiten würden vielleicht noch zu überwinden ſein; ſondern der Grund gegen gezwungene, affectierte Bewegungen flieſst unmittelbarer aus der Natur der Kunſt

felbst her; sie kann sich unser Wohlgefallen nur durch die gröſseste Leichtigkeit und Natürlichkeit in den Bewegungen und Stellungen erwerben. Ueberflüſsiger Putz in den Bekleidungen und abenteuerliche Anordnung der Falten können eben auch der Natur der Kunst wegen nicht Statt finden; denn erstlich würde es dem Künstler fast unmöglich sein, einer Masse von Erz oder Stein den Schein der Leichtigkeit von Stoffen zu geben, und sodann würde das Auge des Betrachters, da diese Massen des Gewandes nur durch einen zufälligen Schatten von einander unterschieden werden, in einiger Entfernung dieselben nicht für das erkennen können, was sie sind; Ungewiſsheit und Verwirrung wäre daher in Rücksicht des Betrachters eine nothwendige Folge. Ueberdieſs erreichet sichtbares Bestreben, Bewunderung und Beifall zu erhalten, in der Kunst nicht nur nie seine Absicht, sondern miſsfällt selbst dem, um dessen willen es angewendet wurde.

Die Bildnerei stellet gewöhnlich nur eine einzige, oder doch nur selten sehr wenige Figuren neben einander dar, und hieraus folgt die desto gröſsere Verbindlichkeit, dieser einzigen, oder diesen sehr wenigen Figuren eine desto gröſsere Schönheit der einzelnen Theile, und eine desto vollkommnere Zusammensetzung des Ganzen zu geben. Die Mahlerei interessiert, ausser der Mannigfaltigkeit der Farben, und dem Zauber des Helldunkels, durch den Reichthum der Zusammensetzung, durch die verschiedenen Formen der Gruppen, durch Beiwerke, Attribute, Verzierungen der Handlung und der Scene, durch die verschiedenen Ausdrücke, die mannigfaltigen Erscheinungen derselben u. s. f.; aber aller dieser Mittel des Reichthums und der Mannigfaltigkeit ist die Bildnerei beraubt; sie hat, wie sich Falconet ausdrückt, meistentheils nur ein einziges Wort zu sagen, und dieses einzige Wort muſs (jedoch unbeschadet der vollkommensten Schönheit der Form) nachdrücklich sein.

Es hat in den ältern und neuern Zeiten Bildner gegeben, welche durch einigen Reichthum der Farben der Armuth der Kunst in dieser Rücksicht zu Statten kommen wollten. Sie setzten Materien von verschiedenen Farben in Einer Figur zusammen, und brachten dadurch einige mahlerische Wirkungen hervor. Vergoldungen und dergleichen sollten das Matte der Masse des Ganzen heben, und verschiedenfarbige Marmorarten ihm das Mannigfaltige der Mahlerei geben; aber wie schwach und elend ist es der Bildnerei nur möglich, die Gestalt der Mahlerei nachzuahmen, wie hart und schreiend müssen solche Producte einer Zwitterkunst sein! Die Wirkungen derselben

werden zwar nicht ermangeln, die Augen des Pöbels zu blenden, aber der Mann von Geschmack, der Zweck und Grenzen der Künste kennt, wird dadurch unausbleiblich beleidiget. Aber man trieb es hierin noch weiter, und mahlte lange Zeit kleinere Statüen und Figuren vollkommen so aus, wie sie der Mahler dargestellt hätte. Dieser Missbrauch der Kunst konnte nothwendiger Weise von keiner langen Dauer sein, da er allzu barbarisch war. Die Wirkungen, die er auf den Betrachter hervor bringt, sind für das Kunstwerk selbst sehr nachtheilig, und man findet sie in Junkers Abhandlung über die Wachsbildnerei in dem ersten Stück des neuen Museums für Künstler, nebst ihren Ursachen, wie mich dünkt, am ausführlichsten entwickelt.

Die Vollkommenheit jeder Kunst besteht in der Erreichung des Zweckes, den sie ihrer Natur nach haben kann. Lasse daher der Bildner die Farben dem Mahler, und such' er die Schönheiten zu erreichen, die seiner Kunst eigen sind, und er wird eben so gewiss noch Schwierigkeiten genug zu überwinden haben, als er seiner Kunst selbst durch erborgte Schönheiten nichts als Schaden zufügt.

Nur einige der Schwierigkeiten des Bildners. Er arbeitet in Ansehung der Stellungen seiner Figuren nicht so frei, als der Mahler, weil der Stein, aus welchem er seine Figur schaffen will, ihm die Grenzen ihrer Bewegung vorschreibt. Hat er auch sein Modell richtig entworfen, und er geht nun mit Feuer an die Ausführung des Werkes selbst, glaubt in diesem künstlerischen Enthusiasmus irgend einen Fehler des Modells zu verbessern, oder ihm durch irgend einen andern Zug eine neue Schönheit zu geben; und er siehet nun, wenn sein Feuer abgekaltet ist, dass er einen Fehler hinein brachte; so ist es ihm nicht möglich, diesen Fehler auf irgend eine Art wieder gut zu machen, wie es dem Mahler möglich ist. Hat er aber auch in seiner Werkstätte die ganze Figur vollkommen richtig vollendet, so dass sie in derselben eine gute Wirkung thut, so macht sie bei einer kleinen Abänderung in der Beleuchtung auf dem Orte, für welchen sie bestimmt war, nicht dieselbe gute Wirkung, wenn er nicht mit grosser Kunst verschiedene eigene Wirkungen für verschiedene Beleuchtungen aufsparte; und that er es, so opferte er oft wahre Schönheiten bloss deswegen, um einen mittelmässigen Accord der Wirkung der Beleuchtung zu erlangen. Und hat er auch alle diese Schwierigkeiten, ohne dass die Schönheit darunter litt, glücklich überwunden,

so sind nur wahre Kenner vermögend, seine Kunst gehörig zu würdigen.

Wir kehren zu einem Theile der Bildnerei zurück, welcher für die Kunst von Wichtigkeit ist. Obgleich das Nackte der Hauptgegenstand des Bildners ist, so machen ihm doch verschiedene Ursachen die Bekleidung nothwendig, in deren Rücksicht in der Bildnerei zwei ganz verschiedene Systeme angenommen sind. Das eine befolgt die Einfalt der antiken Bekleidung, und nimmt einzig und allein den Styl ihrer Falten an; das andere bildet alle Gattungen der Bekleidung, die in der Natur gefunden werden, und alle Stoffe nach, deren man sich dazu bedient. Beide Systeme können für die Bildnerei vielleicht von gleichem Nutzen sein, wenn man nämlich unter dem letztern nicht so wohl die Form, als die Stoffe der Bekleidung versteht.

Die berühmten Gewänder der Griechen, welche man nafs nennt, bestehen aus so feinen Stoffen, dafs sie nafs zu sein, und oft an der Haut zu kleben scheinen. Sie lassen die kleinsten Bewegungen des Nackenden sehen, machen die Formen desselben bemerkbarer und interessanter, und thun die vortrefflichsten Wirkungen, wenn sie ohne Affectation, ohne Magerkeit, dem Stoffe und der Absicht desselben gemäfs angebracht werden. Natürlich sind die Falten derselben eng' und klein. Aber die Griechen befolgten auch in den Bekleidungen von gröbern Stoffen dasselbe Faltensystem, und Winkelmann versichert, es haben sich eben so viel weibliche Statüen mit wollenen, als mit feinen, leichten Bekleidungen erhalten.

Das letztere System bildet alle Gattungen von Bekleidung nach, und mufs der Natur der Stoffe nach ihnen oft Falten im grofsen Styl geben. Franz Quenoi, Püget, Algardi, Rusconi, Le Gros, Angelo Rossi, Sarrazin und Bernini zeigen bisweilen, wie grofse Schönheiten die Bildnerei durch reiche, in der grofsen Manier ausgeführte Bekleidungen hervor bringen könne. Sollte aber dieses System auch auf die Form und den Zuschnitt der neuern Gewänder ausgedehnt, und jede flüchtige Mode derselben nachgebildet werden, so müfsten Darstellungen nach demselben nothwendig die übelste Wirkung machen, und dann wäre die Art der Bekleidung der Griechen ausschliesslich in der Bildnerei anzunehmen.

Aber man nehme auch an, welches System man wolle, so müssen die Falten immer so geordnet sein, dafs sie keinen spitzigen Licht- oder Schattenwinkel hervorbringen, dafs nicht eine der andern gleich, dafs eine mehr hervorspringend, als die andere sei, dafs sie nicht, wie an den Bekleidun-

kleidungen der Familie der Niobe, gleich neben einander gereiheten Stricken herab hängen, sondern dafs die verschiedenen einzelnen Theile derselben ein harmonisches Ganze hervor bringen. In beiden Systemen müssen flatternde Bekleidungen verworfen werden, weil sie die Einheit unterbrechen, das Interesse theilen, das Auge ermüden, und den Hauptgegenstand weniger bemerken machen; jedoch giebt es Fälle, welche diese Gewänder nicht nur erlauben, sondern sogar nothwendig machen, z. B. Apoll, der die Daphne verfolgt; wie wohl es immer besser sein würde, Stoffe der Art in der Bildnerei zu vermeiden.

Vorzüglich zeichnete sich unter den Neuern Bernini durch fliegende Gewänder aus; seien sie aber auch noch so gut und fleifsig ausgeführt, so wird eine in der Luft fliegende Steinmasse immer unnatürlich bleiben; und der Betrachter wird in einiger Entfernung dadurch leicht verführt, diese fliegende Masse für einen der Figur nothwendigen Theil selbst anzusehen. Und diese Verwirrung mufs der Bildner in allen Theilen der Bekleidung zu vermeiden suchen, da er nicht die Mittel hat, in deren Besitz der Mahler ist, gewisse Theile zu dämpfen, und dadurch von der Figur zu trennen.

Das Beiwerk an Statüen, um auch hiervon noch einige Worte zu erwähnen, dient gemeiniglich und vorzüglich zur Unterstützung und Festhaltung der Statüe selbst, und besteht am öftersten aus einem Stück eines Baumes, einer Säule, einem herunter fallenden Gewande u. dergl. deren Wahl jedoch, den Gesetzen des Ausdrucks und der Zweckmäfsigkeit zu Folge, nicht gleichgültig sein kann.

Wir haben nun, wie uns dünkt, alles berührt, was zur Beurtheilung der Werke der Bildnerei, als solcher, nothwendig ist, und geben nun noch eine

gedrängte Darstellung der Geschichte der Bildnerei,

bei welcher wir im Ganzen dem Gange folgen werden, welchen uns Winkelmann vorzeichnete.

Der Ursprung der Kunst, Formen der Natur nachzubilden, kann keinem gewissen Lande, keinem gewissen Menschen zugeschrieben werden. Ueberall wollten sich die Menschen ein sichtbares Bild des Gottes machen, dem sie dienten, und dieser Wunsch, dieses Bedürfnifs erzeugte die Bildnerei. Man wählte nothwendig hierzu anfänglich die weichste Materie, Erde und Holz, gab ihr eine rohe Form, die einige Aehnlichkeit mit dem menschlichen hatte; nahm einen Stamm von einem Baume, eine

Maſſe von Erde, auf welche man eine andere kugelförmige ſetzte, ſetzte zwei Stäbe für die Füſſe, und zwei andere für die Arme daran, und man hatte einen Menſchen nachgebildet. Dieſe rohen Verſuche der Kunſt wurden mit der Zeit mehr ausgebildet, und die Geſchichte nennt die Hebräer als das erſte Volk, bei welchem dieſes geſchahe. Die Götzenbilder, welche Rahel dem Laban entwendete (Geneſ. 31.) waren wahrſcheinlich von einer ſehr feſten Maſſe und vielleicht von Erz, wenigſtens kannten die Hebräer früher, als andere Völker die Kunſt, das Metall zu ſchmelzen, und Statüen daraus zu gieſsen, welches das goldene Kalb in der Wüſte (Exod. 3.), und die Opfergefäſse und Leuchter beweiſen, die Beſeleel verfertigte, welcher Künſtler übrigens als ein Schüler der Aegyptier betrachtet werden kann.

Die Aegyptier erfanden und trieben die Bildnerei ſchon in den frühſten Zeiten; allein es ſetzten ſich ihren Fortſchritten in derſelben zwei unüberwindliche Hinderniſſe entgegen: Mangel an körperlicher Schönheit und Religionsgeſetze. Ein häſsliches Geſicht, ein dicker Leib und ſchwere Rundung ihrer Umriſſe ſind Fehler der Natur, die ihnen mit den Chineſern gemein ſind; und die Geſetze der Religion verboten den Aegyptiſchen Künſtlern die mindeſte Aenderung in den älteſten Statüen der Gottheiten bei Lebensſtrafe. Alle jene alten Statüen waren in Zeiten gebildet, in welchen man ſich auf die Zeichnung und Bewegung des menſchlichen Körpers noch ſehr wenig verſtand. Die Stellung derſelben war äuſſerſt ſteif, die Arme hingen an dem Körper gerade hinab, die Füſse ſtanden dicht an einander. Geſetzlich vorgeſchriebene Unbeweglichkeit der Figur muſste alle Talente erſticken, und die Kunſt ſelbſt in beſtändiger Kindheit erhalten. Und wie hätten ſie auch, den Einfluſs dieſer Geſetze abgerechnet, die ideale körperliche Schönheit kennen lernen können, da ſie nie andere, als häſsliche, plumpe Bildungen ſahen. Hierzu kam noch ein dritter Umſtand, der ſie nothwendig in den Fortſchritten der Kunſt zurück halten muſste, die Unmöglichkeit, die Anatomie des menſchlichen Körpers zu ſtudieren, da ſelbſt derjenige, welcher nach den Religionsgeſetzen die Leichname der Verſtorbenen öffnen muſste, nur durch die ſchnellſte Flucht ſein Leben retten konnte. Ohne Kenntniſs der Anatomie aber iſt es unmöglich, die verſchiedenen Formen und Bildungen des Körpers wieder darzuſtellen, und den Bewegungen deſſelben Wahrheit, Ausdruck und Charakter zu geben.

Aber

Aber dem allen unerachtet bemerket Winkelmann in den Werken der Aegyptier zwei verſchiedene Style, welche zweien von einander ſehr unterſchiedenen Epochen eigen ſind. Die erſtere dieſer Epochen geht bis auf die Eroberung Aegyptens durch Cambyſes; die letztere von dieſer Eroberung an bis auf die Herrſchaft der Griechen, das iſt, bis auf die Zeiten nach Alexanders Tode.

In dem erſteren dieſer Style ſind die Linien, welche die Umriſſe bilden, gerade, wenig ausgeſchweiſt und lebhaft; die Stellung iſt ſteif und gezwungen. Bei ſitzenden Figuren ſind die Füſse nahe an einander geſtellt, und die Beine parallel; bei ſtehenden Figuren ſteht ein Fuſs nicht weiter vorwärts, als der andere. Die herabhängenden Arme ſind ganz ohne Bewegung. An weiblichen Figuren hängt nur der rechte Arm an der Seite herab, der linke iſt über den Buſen gebogen. Nur die auffallendſten Knochen und Muskeln ſind ſchwach angegeben.

Die Köpfe der Aegyptier haben platte, in ſchiefer Richtung liegende Augen, und die Knochen über den Augenbraunen ſind flach, woraus Köpfe ohne Ausdruck und Charakter entſtehen; die Ohren ſtehen gewöhnlich weit höher, und die Füſse ihrer Figuren ſind flächer und weit gröſser als in der Natur. Die männlichen Figuren ſind bis auf ein kurzes Schürzchen mit kleinen Falten gewöhnlich nackt, und an den weiblichen bemerket man die Bekleidung bloſs an einem hervor ſtehenden Rande am Halſe und an den Füſsen. Einige von Winkelmann angeführte, mehr bekleidete Figuren beweiſen, daſs die Aegyptier nicht die geringſte Kenntniſs von der Kunſt zu bekleiden hatten.

Aber obgleich die menſchlichen Figuren der Aegyptier ohne alle Kenntniſs ausgeführet ſind, ſo kennt man doch Aegyptiſche Sphinxe und Löwen, an welchen man eine gute Ausführung, Mannigfaltigkeit der Umriſſe, Weichheit der Formen, Verbindung der Theile, und Gefühl der Muskeln und Adern bewundert. Es war alſo Aegyptiſchen Künſtlern wahrſcheinlich nur an Thieren erlaubt, Kunſt zu zeigen.

Den letztern dieſer Style glaubt Winkelmann an zwei Figuren von Baſalt auf dem Capitol, und an einer andern auf der Villa Albani zu finden. In dem Geſichte der einen findet er noch ſehr merkliche Züge des erſtern Styls, aber die Hände ſind ſchöner, und die Füſse weiter von einander entfernt. Eine der zwei Figuren des Capitols iſt nicht, wie ſonſt die Aegyptier gewöhnlich zu thun pflegen, an irgend etwas angelehnt, ſondern ſtehet frei, und zeiget alle Seiten derſelben.

Levesque aber ist, nach genauerer Untersuchung dieser drei Figuren, und des Charakters ihrer Bekleidung geneigt, sie auch zu dem ersten und folglich einzigen Style der Aegyptier zu rechnen. Uebrigens hatten die Künstler von Aegypten in Ansehung des Verhältnisses der Theile festgesetzte Regeln; und die höchste Einfachheit ihrer Figuren, der gänzliche Mangel an Feinheit und Bewegung, und die Stätigkeit der Stellung machten die Ausführung und Uebertragung dieser Verhältnisse nicht nur sehr leicht, sondern erlaubten auch, dass zwei Künstler an verschiedenen Orten an Einer Figur arbeiten konnten, wenn nur die Höhe derselben bestimmt war.

Die Aegyptier arbeiteten ihre Statüen nicht nur mit dem Meissel, sondern polierten selbst die sehr fleissig, welche auf Obelisken zu stehen kamen, und gaben ihnen oft Augen von kostbaren Steinen, welches auch die Griechen bisweilen thaten, und die Indianer noch bis jetzt thun.

Die Phönicier waren in dem Alterthum berühmte Künstler; Homer erhebt einen Becher von ihrer Kunst über alle Becher der Erde (Il. 23, 740—44.). Die Künstler, welche den Salomonischen Tempel bauten, waren Phönicier; ihre Tempel prangten mit Statüen und Säulen von Gold; und man kann vermuthen, dass ein reiches Volk, welches die Künste liebt und selbst schön ist, sich auch bemüht haben werde, schöne Werke der Kunst zu liefern.

Von ihren Werken ist uns nichts übrig geblieben, wenn man zehen Münzen der Karthaginenser, einer Phönicischen Colonie, ausnimmt, welche in dem Cabinet des Grossherzogs von Florenz aufbewahret werden, und mit den schönsten von Gross-Griechenland verglichen werden können. Aus diesen Münzen kann man nur sehr unsicher, und vielleicht gar nicht auf die Kunst der Phönicier schliessen.

Die Perser liebten zwar die Schönheit, und forderten sie selbst von denen, welchen sie einen Theil der Herrschaft über sie anvertrauten, aber es vereinigten sich mehrere Ursachen, welche die Fortschritte ihrer Künstler in der Darstellung des Schönen hinderten. Die Art, sich zu kleiden, und der strenge Wohlstand der Perser entzogen den Künstlern den Anblick des Nackenden; sie konnten daher kaum eine andere Schönheit kennen lernen, als die Schönheit des Gesichts und eines majestätischen Wuchses. Die Mäntel der Perser scheinen nicht weit genug gewesen zu sein, um grosse und mannigfaltige Falten werfen zu können. Die Bekleidung an ihren bis auf uns gekommenen

nen Denkmählern gewähret nichts, als Reihen sehr kleiner, parallel herab laufender Falten.

Zu diesem grofsen Hindernisse kamen noch zwei andere, die vielleicht noch gröfser waren: Ihre Religion gab den Künstlern keine Aufforderung, da sie die Gottheit blofs unter der Gestalt des Feuers verehrten, und ihre Staatsverfassung gestattete grofsen Männern keine Statüen, da dieser Staatsverfassung zu Folge Niemand grofs war, als der König. Zwei überaus wichtige Hindernisse gegen die Fortschritte in den Künsten.

Einige Münzen von ihnen, die bis auf uns gekommen sind, und unter den Nachfolgern des Cyrus geprägt wurden, sind in keinem bessern Styl, als die in dem schlechtesten Gothischen. Weibliche Figuren siehet man auf keinem ihrer Denkmahle.

Bei den Hetruriern scheinet die Kunst eher geblühet zu haben, als bei den Griechen, ob sie gleich die ersten Anfangsgründe derselben sowohl durch die Auswanderung der Tyrrhenischen Pelasger und mehrerer Athenienser, ohngefähr kurz vor dem Zuge der Argonauten, und sechs Jahrhunderte später durch eine andere Griechische Colonie, als auch, und vorzüglich durch die Flucht des Dädalus, von Athen nach Kreta, und von da nach Italien, aus Griechenland erhalten zu haben scheinen. Ob also gleich wahrscheinlicher Weise Griechenland, und namentlich Athen, die Lehrerin der Hetrurier in der Kunst war, so konnten diese Letztern doch der Ruhe wegen, deren sie damahls genossen, und deren Griechenland entbehrte, schnellere Fortschritte thun und die Kunst mehr und früher ausbilden; dafs sie es aber hierin nicht so weit als die Griechen brachten, daran war vielleicht nicht sowohl Mangel an Fleifs und Liebe zur Kunst, sondern vielmehr ihre von Natur ernstere, härtere und mehr düstere Gemüthsstimmung Schuld. Eine solche Stimmung ist, wie sich Winkelmann ausdrückt, zu tiefen Untersuchungen geschickt, aber sie wirket zu heftige Empfindungen, und die Sinne werden nicht mit derjenigen sanften Regung gerührt, welche den Geist für das Schöne vollkommen empfindlich macht. Diese Härte des Charakters, die sich in den meisten ihrer Religionsgebräuche äufserte, zeichnete auch ihre Werke der Kunst aus, die daher auch nie das Sanfte und Gefällige der spätern Griechischen annahmen, sondern immer einen starken und gewisser Maafsen übertriebenen Charakter behielten.

Wäre es aber auch den Hetruriern mit der Zeit möglich gewesen, diese natürlichen Hindernisse, die sich zwischen sie und die Erreichung des Schönen stellten, zu überwinden,

winden, fo genoffen fie nicht lange genug der für die Künfte fo nöthigen Ruhe; fie wurden in unglückliche Kriege mit den Römern verwickelt, einige Jahre nach Alexanders Tode unterjocht, und einer ungeheuern Menge von Statüen beraubt.

In den bis auf uns gekommenen Hetrurifchen Kunftwerken, die mit den Griechifchen eine fo grofse Aehnlichkeit haben, dafs Winkelmann felbft oft zweifelhaft ift, erkennet diefer grofse Mann drei verfchiedene Style. Der erfte Styl zeichnet fich durch gerade Linien, fteife Stellungen, gezwungene Handlungen, und eine unvollkommene Idee von der Schönheit des Gefichtes aus. Vermöge der Steifheit der Zeichnung fenkt und erhebt fich der Umrifs der Figuren wenig, find die Muskeln wenig angedeutet, und haben die Figuren felbft ein fpindelmäfsiges Anfehen; daher auch Mangel an Mannigfaltigkeit in Stellung und Handlung. Die unvollkommene Idee von der Schönheit des Gefichtes äufferte fich in einem länglich gezogenen Oval, welches durch ein fpitziges Kinn kleinlicher fcheint, in platt gefchnittenen und fchräg aufwärts gezogen, und mit den Augenknochen gleich liegenden Augen, und einem ebenfalls aufwärts gezogenen Munde. Einige kleine Figuren von Bronze aus diefer Periode find daher in mehrern Stücken den Aegyptifchen ähnlich. Und dennoch findet Winkelmann Vafen von den fchönften Formen aus diefer Periode, welche er aus den darauf befindlichen Figuren erkennt. — Ob ein Künftler eine idealifche Schönheit erfinden könne, ehe er die Gefchicklichkeit befitzt, vorliegende Formen gut und fchön nachzubilden, ift vielleicht ein fchwer zu löfendes Problem, dem man aber in diefem Falle, wie mich dünkt, bequem ausweichen kann, wenn man nämlich annimmt, dafs diefe fchönen Vafen nicht aus diefer erften Periode, fondern aus fpätern find; dafs die fchlechten Figuren auf denfelben ihren Grund nicht in dem Zuftande der Kunft in Hetrurien, fondern in der Beftimmung der Gefäfse haben. Gefäfse zum täglichen, gemeinen Gebrauche beftimmt, konnten natürlich nicht von den befsten Künftlern gefertiget werden; mit welcher Richtigkeit könnte man aus der erhabenen Arbeit auf einer gemeinen Kaffeekanne auf den Zuftand der Bildnerei, und aus den gemahlten Figuren auf einer Taffe auf den Zuftand der Mahlerei unter uns fchliefsen?

Stärke des Ausdrucks und fehr fcharfe, etwas übertriebene Anzeige der Theile, reihenweis gelegte Haare, gezwungene und nicht felten gewaltfame Stellung und Handlung, machen den Charakter des zweiten Styles der Hetrurier,

Hetrurier, und zugleich den unterſcheidenden und beſtändigen Charakter der Künſtler des neuern Hetrurien (Michael Angelo, Volterra, Peter von Cortona) aus. Die Vergliederungen ſind ſtark angegeben, die Muskeln geſchwollen, die Knochen zu ſichtbar, die ganze Manier hart; vorzüglich ſichtbar iſt dieſe Uebertreibung in der Zeichnung des Schienbeins, und in dem Einſchnitte der Fleiſchmuskeln. Jedoch haben die marmornen Darſtellungen von Gottheiten eine flüſsigere Zeichnung, obwohl die Stellungen derſelben allgemein übernommen, die Bewegungen gezwungen, und die Handlungen ſchrecklich ſind. Ihr ganzer Styl war ſo maniriert und ſtätig, daſs ſie den Apoll, Mars, Hercules, Vulcan in einem und demſelben Charakter zeichneten.

Der dritte Styl der Hetrurier iſt ſelbſt nach Winkelmann nicht ihr eigener, ſondern ein von den Griechen, die nun den ſchönſten Theil von Italien eingenommen hatten, erborgter, und folglich ein Styl der Nachahmung, welcher mit dem ſchönen Griechiſchen eine auffallende Aehnlichkeit hat.

Die Griechen ſind in Vergleich gegen die Aegyptier, Chaldäer und Indiſche Nationen ein erſt ſehr ſpät cultiviertes Volk. Als ſie aus dem erſten Zuſtande der roheſten Unwiſſenheit traten, hatten die Aegyptier ſchon Pyramiden und Obelisken, und die Hebräer Götzenbilder. Dieſe Rohheit der Griechen ging ſo weit, daſs ſie die Gegenſtände ihrer Verehrung, die Gottheiten, nicht anders als durch unförmliche Klötzer oder rohe, oder doch nur viereckig gearbeitete Steine zu bezeichnen wuſsten, und nicht einmahl die Geſchicklichkeit der meiſten ganz wilden Nationen beſaſsen. Solcher rohen Zeichen der Gottheiten fand Pauſanias noch an mehrern Orten Griechenlands, namentlich zu Pherä in Arkadien dreiſſig.

Erſt nach einer langen Zeitfolge erhoben ſich die Griechen zu den erſten Verſuchen der Kunſt, indem ſie runde, und nach Art der Köpfe grob zugehauene Steine auf Würfel oder längliche Säulen ſetzten, und z. B. den Jupiter zu Tegea in Arkadien ſo vorſtellten. Dieſe Darſtellungen nannten ſie Hermen, weil man dem Hermes (Mercur) wahrſcheinlich zuerſt eine ſolche Säule errichtete, oder weil das Wort Herma überhaupt jeden groſsen Stein bezeichnete. Dieſe Hermen wurden nach und nach mehr ausgebildet, und die Geſchlechtscharaktere ohngefähr in der Mitte des Steins angedeutet, bis man endlich anfing, die Trennung der Schenkel durch einen Einſchnitt anzudeuten. Dieſer neue Fortſchritt in der Kunſt wurde von Dädalus noch weiter fortgeſetzt, und Griechenland erſtaunte

ſtaunte über die Wunder einer Kunſt, die Arme und Füſse von dem Körper abgeſondert darzuſtellen vermochte.

Aber ſo lange und ſo weit auch die Griechen hinter andern Völkern zurück geblieben waren, ſo trugen Sitten, Religions- und Staatsverfaſſung, Klima und Gemüthsſtimmung zuſammen alles bei, die ſchnellſten, ungeheuerſten Fortſchritte in den Künſten zu machen. Körperliche Schönheit hatte von je her für einen ſehr weſentlichen Vorzug und für einen Gegenſtand des Ruhmes unter ihnen gegolten; ſie zeigte ſich daher gern und nackt den Künſtlern; voller Genuſs bürgerlicher Freiheit, ſelbſt unter dem Scepter eines Herrſchers, unterdrückte keine Aeuſſerung ihrer Seele, öffnete ſie den leiſeſten Eindrücken der ſchönen Natur, gab ihnen alle Gelegenheit, die Formen und Kräfte ihres Körpers in den verſchiedenen Wettſtreiten zu entwickeln, foderte die Künſtler zur Nachbildung dieſer entwickelten ſchönen Formen auf, und verſicherte ihrem Namen einen ausgebreiteten Ruhm und Unſterblichkeit. Die Griechen wurden von dem mildeſten Himmel begünſtiget, und die körperlichen und geiſtigen Stimmungen ſeines Einfluſſes durch nichts beeinträchtiget, vielmehr durch Alles unterſtützt: ihre Religion, eine Folge dieſes milden Klima's, zeigte ihnen die Gottheiten unter den ſchönſten Formen, und ſelbſt die ſchrecklichſten unter ihnen hatten in ihren Formen nichts Schreckliches. Unter einem Volke von dieſen Anlagen, dieſen Sitten und Gebräuchen, und dieſer bürgerlichen Verfaſſung muſsten die Künſte natürlicher Weiſe ſchnelle Fortſchritte machen, als ihnen die Laufbahn nur erſt geöffnet war.

Aber dieſe Fortſchritte muſsten dem Gange der Natur gemäſs, allmählig geſchehen; und ſo bemerkt man denn auch in dem Gange der Kunſt mehrere Stufen, deren Winkelmann beſonders vier aushebt, und die erſte den ältern, die zweite den hohen, die dritte den ſchönen, und die vierte den Styl der Nachahmer nennt.

Die Werke des ältern Styles, der mit dem Dädalus anfing, und bis auf die Zeiten des Phidias geht, waren gewöhnlich von Holz, und ſelbſt bisweilen dann noch, als man den Stein ſchon zu bearbeiten verſtand, und den Aegyptiſchen vollkommen ähnlich, ob es gleich aus der Geſchichte mehr als wahrſcheinlich iſt, daſs die Griechen die Kunſt nicht von den Aegyptiern lernten (Winkelm. S. 12. ff.) Die Formen dieſer Statüen waren eckicht; der Kopf, deſſen Geſchlecht man nicht unterſcheiden konnte, hatte alle die Merkmahle des Anfanges der Kunſt, welche man an Aegyptiſchen ſahe; die Augen waren blinzelnd;

die Haare in kleine Ringel geordnet, und glichen dicht neben einander liegenden Beeren einer Weintraube.

Ueberhaupt charakterisiert Winkelmann diesen ältern Styl so: Die Zeichnung war nachdrücklich, aber hart; mächtig, aber ohne Gratie; und der starke Ausdruck verminderte die Schönheit. Die Kunst war streng und hart, wie die Gerechtigkeit dieser Zeiten, die auf das geringste Verbrechen den Tod setzte. Uebrigens arbeiteten die Künstler dieser Epoche, wie die Aegyptischen, ihre Werke sehr fleissig aus, welches die marmorne Pallas in Lebensgrösse in der Villa Albani, die älteste Statüe, die wir noch besitzen, beweist; wie überhaupt der Fleiss in der Ausführung leichter und früher erlangt wird, als die Kenntniss des Schönen.

Kann man aus den kleinen Figuren der bis auf uns gekommenen Münzen, aus dem spätern Theile dieser Epoche, deren Inschriften von der Rechten zur Linken gehen, auf die Zusammensetzung der Künstler schliessen, so suchten sie heftige Handlungen und gewaltsame Stellungen.

Ein besonderer Umstand, der zwar nicht die eigentliche Kunst, aber doch eine mit der Kunst verwandte Zufälligkeit dieser Epoche betrift, und deren Grund Levesque, wie mich dünkt, glücklich erklärte, verdient noch angemerkt zu werden, der nämlich, dass man die alten Statüen von Thon, vorzüglich aber die des Jupiter und Pan, mit Roth anzustreichen pflegte. Diese Gewohnheit entstand wahrscheinlich aus dem Gebrauche roher abgöttischer Nationen, die Bilder ihrer Götter mit dem Blute der Opferthiere zu besprengen. Den schon etwas gebildeteren Griechen ekelte nachher vor diesem Gebrauche, aber sie behielten doch den Schein desselben bei.

Der zweite, oder d e r h o h e S t y l der Griechischen Kunst, welchen sie durch den P h i d i a s erhielt, wurde nothwendig durch den ältern vorbereitet, denn durch die Härte desselben offenbarete sich der genau bezeichnete Umriss und die Gewissheit der Kenntniss; und die Zeichnung führet nicht durch schwebende, verlohrne und leicht angedeutete Züge, sondern durch männliche, obgleich etwas harte, und genau begrenzte Umrisse zur Wahrheit und Schönheit der Form.

Die Künstler des ältern Styls hatten sich ein System von Regeln erbaut, welche zwar von der Natur abgenommen waren, von denen sie sich aber nach und nach entfernten und idealisch wurden. Aber die Verbesserer der Kunst erhoben sich über dieses System, und näherten sich der Wahrheit der Natur, welche ihnen von der Härte und den hervor springenden und jäh abgeschnittenen Theilen

der

der Figur in flüfsige Umriffe übergehen, und die gewaltfamen Stellungen und Handlungen gefitteter und weifer machen, und weniger gelehrt, als fchön, erhaben und grofs zeigen lehrte. Phidias, Alkamenes, Polykletus, Skopas, und Andere machten fich durch diefe Verbefferung der Kunft berühmt, und ihr Styl kann der grofse genennet werden, weil auffer der Schönheit die Grofsheit diefer Künftler vornehmfte Abficht gewefen zu fein fcheint.

Uebrigens wurde in der Zeichnung diefes grofsen Styles das Gerade des ältern beibehalten, wodurch die Umriffe, wie fich Plinius ausdrückt, viereckig oder eckig wurden; und dem Verlangen, überall grofse Formen zu zeigen, und die Hauptformen ftark vorzutragen, wurde vieles von der fliefsenden Form der Schönheit aufgeopfert. Und diefes Streben nach Gröfse und nach dem, was die Künftler Geift und Gefühl nennen, mufste ihren Figuren einen Schein der Härte geben, welche auch Quintilian dem Kallon, Hegias, Kanachus und Kalamis und Plinius felbft dem Myron vorwirft.

Allein fchon in dem Urtheile diefer beiden Schriftfteller liegen Widerfprüche, wenn man diefen Vorwurf der Härte auch nicht durch ein Beifpiel aus der neuern Gefchichte der Kunft wenigftens entkräften, wenn nicht gar widerlegen könnte. Raphaels kühn und ftark gezeichnete Figuren find gegen Correggio's Formen freilich hart, ohne dafs fie darum eine abfolute Härte hätten.

Winkelmann führt als die vorzüglichften Werke aus diefer Periode an, eine Pallas, neun Palmen hoch in der Villa Albani, welche ihm den grofsen Bildnern jenes Zeitalters würdig zu fein fcheint; ihr Kopf hat bei hoher Schönheit eine gewiffe Härte, welche aber durch mehr Rundung und Lindigkeit zu Gratie geworden wäre; die Niobe und ihre Töchter, in der Villa Medicis, welche man nicht an jenem Schein von Härte, fondern an dem gleichfam unerfchaffenen Begriff der Schönheit, vornehmlich aber an der hohen Einfalt, fowohl in der Bildung der Köpfe, als in der ganzen Zeichnung, an der Kleidung und Ausarbeitung, als Werke diefes Styles erkennt. Die Formen find fo einfach, dafs fie nicht durch die Bemühungen der Kunft hervorgebracht, fondern wie ein Gedanke erwecket, und mit einem Hauche geblafen zu feyn fcheinen.

Der dritte, oder der fchöne Styl der Griechifchen Kunft fängt mit dem Praxiteles an, und erlangte durch Lyfippus und Apelles feinen höchften Glanz. Die vornehmfte, auszeichnendfte Eigenfchaft deffelben ift Gra-

tie, und die eben genannten Künſtler werden ſich in Rückſicht derſelben gegen ihre Vorgänger ohngefähr verhalten haben, wie unter den Neuern Guido gegen Raphael.

In der Zeichnung dieſes Styles wurde alles Eckige vermieden, was bisher noch in den Statüen groſser Künſtler, als des Polykletus, geblieben war, und vorzüglich ſchreibet man dieſes Verdienſt dem Lyſippus zu, welcher nur das in der Natur nachbildete, was ſie Sanftes, Reines, Flieſsendes und Angenehmes hat. Er glaubte, wie Levesque vielleicht ſehr richtig anmerkt, Erſtaunen zu erwecken ſei weniger der Zweck der Kunſt, als zu gefallen, und das Intereſſe der Künſtler beſtehe darin, die Betrachter durch Wohlgefallen zur Bewunderung vorzubereiten, keinesweges aber darin, ſie auf den Genuſs des einzigen Vergnügens einzuſchränken, welches die Bewunderung begleitet, und welches ſie nicht immer hervor bringt. Dieſer Theorie zu Folge muſsten ſeine Formen und Umriſſe weich, flieſsend und wellenförmig ſein. Uebrigens aber wurden die Formen der Schönheit des vorigen Styles auch in dieſem beibehalten, denn die ſchönſte Natur hatte ſie jenen Meiſtern gelehrt.

Gratie war die faſt nothwendige Eigenſchaft dieſes ſchönen Styles: ſie bildet ſich und wohnet in den Gebehrden, und offenbaret ſich in der Handlung und Bewegung des ganzen Körpers, äuſſert ſich in dem Wurfe der Kleidung und dem ganzen Anzuge. In dem hohen Styl war keine Gratie enthalten, als nur in ſo fern ſie die Schönheit begleitet, welche die Künſtler jener Zeit in der Harmonie der Theile und in der Stärke des Ausdrucks fanden. Da aber die Gratie zart und fein iſt, ſo muſste ſie oft dadurch vernichtet werden, daſs man allzu ſehr auf den Ausdruck hinarbeitete. Der Olympiſche Jupiter des Phidias hatte, wie Winkelmann ahndet, wirklich eine Art von Gratie, aber ſie war nicht gefällig, ſondern ſtreng, ernſt und majeſtätiſch. Die Künſtler des ſchönen Styls gaben der Anmuth einen anziehendern Reitz, und ſetzten Gefälligkeit an die Stelle des Ernſtes: die ſtolze, ernſte Juno, ſagt Winkelmann, borgte ſich den Gürtel der Venus, um ſicher zu gefallen.

Die gefälligere Gratie wurde, wie Winkelmann glaubt, in der Mahlerei erzeugt, und durch ſie der Bildnerei mitgetheilt. Parrhaſius, welcher mit Phidias zugleich lebte, wurde durch ſie unſterblich; dem Apelles theilte ſie ſich in vollem Maaſse mit; und ein halbes Jahrhundert nach dem Parrhaſius athmete ſie vorzüglich in allen Werken des Praxiteles.

Dieſe Gratie des ſchönen Styls milderte das Ungeſtüme und Laute der Leidenſchaften und Gefühle; die Seele

äuſ-

äusserte sich nur wie unter einer stillen Fläche des Wassers; die gröfseste Pein blieb im Laokoon verschlossen, und die Freude schwebte wie eine sanfte Luft auf dem Gesichte einer Leukothea im Capitolio; die Kunst philosophierte mit den Leidenschaften, wie Aristoteles von der Vernunft sagt.

Um ein deutliches Bild von der erhabenen Gratie des hohen Styles und der gefälligen des schönen zu geben, führt Winkelmann eine Muse über Lebensgröfse, mit einer grofsen Leier Barbyton in der Hand, in dem Barberinischen Pallaste, und eine andere mit eben dieser Leier, in der Bekleidung der erstern ganz ähnlich, in dem päpstlichen Garten auf dem Quirinale an. In der erstern ist die erhabene, in der letztern die gefällige Gratie deutlich gezeichnet.

Aber diese erhabene und gefällige Gratie ist nur idealischen und hohen Schönheiten eigen; und dennoch theilet sich auch denjenigen Gestalten, welche keine vollkommene Idee der Schönheit haben, eine gewisse Gratie mit, welche das ersetzt, was ihnen an vollkommener Schönheit mangelt. Diefs ist die niedrigere Gratie, welche vornehmlich Kindern eigen ist, an denen die schönen Formen noch nicht völlig ausgebildet sind. Diese Gratie nennt Winkelmann die komische. Und diese Gratie findet sich in den Köpfen einiger Faunen und Bacchanten durch ein freudiges Lächeln ausgedrückt, wodurch die Winkel des Mundes in die Höhe gezogen werden. Wo aber diese Fröhlichkeit durch solche Züge bezeichnet ist, hat die Bildung stäts ein gemeines, gesenktes Profil, oder eine vertiefte Nase. Eben diese Gratie siehet man an den Köpfen des Correggio; man nennet sie daher Grazia Correggesca.

Ob die Künstler des hohen Styls sich bis auf die Darstellung der unausgebildeten Formen junger Kinder herab liessen, wissen wir aus Mangel an Denkmählern nicht; aber gewifs ist es, dafs die Nachfolger derselben, die Künstler der schönen Epoche, auch die kindliche Natur zu einem Gegenstande ihrer Kunst machten. Als die schönsten Kinder von Marmor in Rom können angegeben werden, ein schlafender Cupido in der Villa Albani; ein Kind, welches mit einem Schwane spielet, auf dem Capitol; ein anderes, welches auf einem Tiger reitet, nebst zweien Amorini, davon einer den andern mit einer Larve schrecket, in der Villa Negroni. Und diese allein können darthun, wie glücklich die Alten in der Nachahmung der kindlichen Natur waren. Aber das schönste Kind, fährt Winkelmann fort, welches sich, wiewohl verstümmelt, aus dem Alterthum erhalten hat, ist ein kindlicher Satyr, ohngefähr von ei-

einem Jahr, in Lebensgröſse, welcher ſich in der Villa Albani befindet: es iſt eine erhobene Arbeit, aber ſo, daſs beinahe die ganze Figur frei liegt (*Ronde boſſe.*) Dieſes Kind muſs ein bekanntes Vorurtheil widerlegen, welches ſich gleichſam zur Wahrheit gemacht hat, daſs nämlich die alten Künſtler in der Bildung der Kinder weit unter den neuern ſind.

Dieſer ſchöne Styl der Griechiſchen Kunſt blühete noch nach Alexanders Tode in verſchiedenen Künſtlern.

Die Meiſter des Styles der Gratie hatten die Formen der Schönheit ſo ausſtudiert, und die Umriſſe der Figuren ſo beſtimmt, daſs man ohne zu fehlen, weder über dieſe Beſtimmungen hinausgehen, noch innerhalb derſelben zurück bleiben konnte; die Schönheit war alſo in der menſchlichen Bildung nicht höher zu treiben. Die Darſtellungen der Götter und Helden waren in allen nur möglichen Stellungen und Wendungen gebildet, daſs es den ſpätern Künſtlern ſchwer fallen muſste, deren neue zu erdenken; und dieſer Zuſtand der Kunſt nöthigte ſie gewiſſermaſsen zur Nachahmung, hielt die Fortſchritte der Kunſt nicht nur an, ſondern ſetzte ſie ſogar nothwendiger Weiſe zurück; denn wenn es unmöglich ſchien, einen Praxiteles und Apelles zu übertreffen, ſo wurde es ſchwer, dieſelben zu erreichen, und der Nachahmer blieb ſtäts unter dem Nachgeahmten zurück.

Es entſtand nun alſo der vierte Styl der Griechiſchen Kunſt, der Styl der Nachahmer, in welchem anfänglich die Werke der groſsen Meiſter, bald aber auch ſogar die Nachahmungen derſelben wieder nachgeahmet wurden. Setzet man ſich einmal ein ſchon vorhandenes Werk zum Modell, ſo bemühet man ſich nicht, ſich eigene Kenntniſſe in der Kunſt zu erwerben, und zeichnet mit einer ſclaviſchen Aengſtlichkeit die Umriſſe und Formen deſſelben nach; die Zeichnung wird furchtſam, die Umriſſe werden aus Mangel an Kenntniſs Abdrücke ängſtlicher Mühe, und das Ganze ein Mittelding zwiſchen dem Product eines freien Genies und einer peinlichen Sclaverei ſein. Das Beſtreben, durch Fleiſs das zu erſetzen, was dem Werke an Kenntniſs und Wiſſenſchaft fehlt, wird nach und nach in vollkommenen Kleinigkeiten ſichtbar werden. Und genau ſo ging es der Kunſt dieſer Epoche: durch die Bemühung, alle vermeinte Härte zu vermeiden, und alles ſanft und weich zu machen, wurden die Theile, welche von den frühern Künſtlern ſtark angedeutet waren, runder, aber ſtumpf, lieblicher, aber unbedeutender, wodurch die Kunſt ſelbſt ſtumpf ward. Nun fingen auch die Künſtler an, einzelne Theile in Marmor auszuführen, an welche man ſonſt

der

der Zerbrechlichkeit der Materie wegen nicht gedacht hatte, und die man daher nur in Erzt ausführte: so bildeten sie unter andern nicht lange vor und unter den Kaisern frei hängende Haarlocken an marmornen Stücken. Und Winkelmann vermuthet vielleicht nicht ohne Grund, dass es Künstler gab, welche die Fehler dieser Periode der Kunst einsahen, und ihnen durch die Nachahmung der Werke des hohen Styls abzuhelfen suchten, die aber nichts von ihnen nachahmten, als die Fehler derselben, und vermöge der übertriebenen Grösse und Geradheit der Formen dem ältern oder Aegyptischen Style nahe kommen.

Da die Kunst auf diese verschiedenen Weisen immer tiefer und tiefer sank, da man noch überdiess eine Menge alter Statüen hatte, so beschäftigten sich die Künstler hauptsächlich mit porträtierten Köpfen und Brustbildern. Man darf sich daher nicht wundern, wenn man erträgliche, ja zum Theil schöne Köpfe des Macrinus, Septimius Severus und Caracalla findet. Aber der Werth derselben bestehet allein im Fleisse. Vielleicht, spricht Winkelmann, hätte L y s i p p u s den Kopf des Caracalla nicht viel besser machen können, aber der Meister desselben konnte keine Figur wie L y s i p p u s machen.

Die Künstler der schönen Jahrhunderte hatten die kleinen Theile der Natur vernachlässiget; die Künstler dieser letztern Periode wendeten ihren Fleiss an diese kleinen Theile. In dem Jahrhunderte, in welchem der Bogen des Septimius Severus errichtet wurde, drückte man sogar an idealischen weiblichen Figuren, an den Trophäen tragenden Victorien, die Adern aus. Ein dreifacher Fehler, spricht Levesque: Erstlich, dass man sich bei kleinen Theilen aufhielt, welche an einem Denkmahle, dessen Arbeit dem Auge nicht sehr nahe sein soll, demselben leicht entgehen; zweitens, dass man Weibern eine Stärke gab, welche der Zartheit ihres Geschlechtes nicht angemessen ist; drittens, dass man Göttinnen einen von den Charakteren der hinfälligen Menschheit gab, ein Fehler, den die Künstler des schönen Alterthums auf keinen Fall begangen hätten, weil er ihrer Mythologie zuwider war, welche den Göttern kein Blut zuschrieb.

Uebrigens bleibet dem Alterthume bis zum Falle der Kunst der Ruhm, dass es sich seiner Grösse bewusst blieb, und selbst mittelmässige Werke der letzten Zeit sind nach den Grundsätzen der grossen Meister gearbeitet. Die Köpfe behielten ihre alte Schönheit, und in Stellung, Handlung und Bekleidung zeiget sich immer eine Spur einer reinen Wahrheit und Einfalt. Gezierte Zierlichkeit, gezwungene und übel verstandene Gratie, deren auch die be-

besten Werke neuerer Bildner nicht ganz ermangeln, blendete die Sinne der Alten nie. Noch aus dem dritten Jahrhunderte findet man einige treffliche Statüen, z. B. zwei Statüen der Venus in dem Garten hinter dem Pallaste Farnese, einen funfzehnjährigen Apollo in der Villa Negroni.

Nachdem wir nun das Merkwürdigste aus der Geschichte der Kunst von Winkelmann berührt, wollen wir die Namen der verschiedenen berühmten Griechischen Künstler, ihr Zeitalter und ihre Werke anführen; da es dem Liebhaber der Künste nicht unangenehm sein kann, doch wenigstens einige Nachricht von Männern hier zu finden, deren Namen nicht selten genennet werden *).

1. DAEDALUS von Athen, lebte dreizehn und ein halbes Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung. Seine Werke machten seinen Namen in Kreta, wohin er sich flüchtete, weil er seinen Neffen erschlagen hatte, in Sicilien und einem grossen Theile von Italien berühmt. Er bildete die Arme und Füsse der Figuren zuerst frei, und öffnete ihnen die Augen. So roh auch seine Werke waren, so sagt doch Pausanias, dass man an ihnen etwas Göttliches bemerke. Zu Athen zeigte man von ihm einen Sessel oder eine Art von Thron, zu Korinth einen nackten Hercules in Holz, zu Theben den Hercules, zu Lebadea den Trophonius, zu Olynt die Britomartis, zu Knossos die Minerva und ein Chor von Tänzerinnen, welches er der Ariadne gemacht hatte.

2. SMILIS, ein Zeitgenosse des Dädalus, aber nicht so berühmt wie er. Zu Samos sahe man von ihm eine Juno.

Nach diesen beiden Künstlern verging lange Zeit, zwar nicht ohne Hervorbringung von Werken, und zwar von berühmten Werken der Kunst, aber ohne dass wir die Namen der Künstler wissen, bis endlich

3. EPEUS genennt wird, der den Griechen nach Troja folgte, und das berühmte Trojanische Pferd machte. Zu Korinth gab man einen Mercur von Holz für das Werk desselben aus.

Nun

*) Wir folgen hierbei grösstentheils der Ordnung, welche Levesque angiebt, den wir jedoch hie und da berichtigen, und selbst Winkelmann nicht unbedingt glauben werden.

Nun vergingen fünf Jahrhunderte, in welchen man den Namen keines einzigen Künſtlers aufgezeichnet findet. Der erſte, deſſen Name ſich ſeit der Belagerung von Troja erhielt, ſcheint

4. RHOEKUS zu ſein, welcher wahrſcheinlich weit vor dem ſiebenden Jahrhunderte vor unſerer Zeitrechnung lebte. Er war von Samos, erfand nach Plinius die Kunſt zu modellieren, und goſs nach dem Pauſanias zuerſt Statüen in Erzt. Zu Epheſus ſchrieb man ihm eine weibliche Figur, welche man die Nacht nannte, zu. Er baute zu Samos den gröſseſten Tempel, den man zu Herodotus Zeiten in Griechenland kannte.

5. THEODORUS und TELEKLES, Söhne des Rhökus, reiſten der Kunſt wegen nach Aegypten. Der erſtere machte in Ephes die Hälfte der Statüe des Apoll für den Tempel des Pythiſchen Apoll zu Samos, und der letztere die andere Hälfte zu Samos. Eine Gewohnheit, welche die Aegyptiſchen Künſtler ſehr oft befolgten, die aber auch nur bei dem Zuſtande der Aegyptiſchen Kunſt möglich war. Theodor war auch Architekt, (er ſoll das Labyrinth zu Samos gebaut haben) Goldarbeiter und Steinſchneider: er grub jenen berühmten Sardonyx, welchen Polykrates in das Meer warf und in einem Fiſche wieder fand; eine groſse ſilberne Schaale, welche Kröſus in den Tempel zu Delphi ſchenkte, ſoll auch von ihm geweſen ſein.

6. DIBUTADES, deſſen Zeitalter man nicht genau weiſs, war ein Modellierer, und ſoll die Kunſt erfunden haben, Porträs in gebrannter Erde zu machen. Seine Tochter Kallirrhoe zeichnete den Schatten ihres Geliebten mit einer Kohle an der Wand ab; dieſe Erfindung der Tochter brachte den Vater auf die ſeinige. Er war aus Sicyon, arbeitete aber zu Korinth.

7. EUCHIR von Korinth, begleitete 663 Jahr vor unſerer Zeitrechnung den Demaratus, den Vetter des ältern Tarquin, nach Hetrurien. Er ſoll die Kunſt zu modellieren nach Italien gebracht haben. Plinius verwechſelt ihn wahrſcheinlich mit einem andern dieſes Namens, wenn er ſagt, er ſei in der Darſtellung von Athleten, bewaffneten Männern und Jägern glücklich geweſen, da man in jenen frühen Zeiten wohl ſchwerlich in ſolchen Bewegungen glücklich ſein konnte. Ariſtoteles ſchreibt dem ältern Euchir die Erfindung der Mahlerei in Griechenland zu.

8. MALAS von Chios iſt wie ſein Sohn Micciades bloſs dem Namen nach bekannt; von ſeinem Enkel Anther-

thermus fahe man zu Delos und auf der Infel Lesbus Statüen.

9. DAEDALUS von Sicyon lebte ohngefähr 580 Jahr vor unferer Zeitrechnung, und ift berühmt wegen

10. DIPOENUS und SCYLLIS, feiner Söhne oder Schüler, welche zu Sicyon die Statüen des Apoll, der Diana, des Hercules und der Minerva machten. Die Städte Ambracia, Argos, Kleone befafsen viel von ihren Werken, meift aus Parifchem Marmor. Für Argos bildeten fie mehrere Statüen von Ebenholz, in deren Haaren fie einige fchwache Partieen von Elfenbein machten. Diefes Gemifch zeigt von einer Liebe zu dem Bunten, welche man den Griechen in den Künften nur allzu oft vorwerfen kann, und die mit der Reinheit ihres Gefchmacks im Allgemeinen nicht übereinftimmt. Diefe Brüder waren die Meifter einer grofsen Schule.

11. TEKTAEUS und ANGELION, ihre Schüler, machten die Statüen des Apoll und der Diana, für den berühmten Tempel zu Delos.

12. LEARCHUS von Rhegium, gleichfalls ein Schüler des Dipönus und Scyllis, hatte die ältefte Statüe von Erzt gemacht, welche man zu den Zeiten des Paufanias kannte, der übrigens in Anfehung diefes Punctes mit fich felbft nicht einig ift. Sie ftellte den Jupiter vor, und war aus mehrern Stücken zufammen gefetzt.

13. DORYKLIDAS und MEDON, Spartaner, waren gleichfalls Schüler des Dip. und Scyl. Von dem erftern kannte man eine Themis, und von dem letztern eine Minerva mit einem Casket bewaffnet.

14. DONTAS, von Sparta, und Mitfchüler jener, machte verfchiedene Statüen in den Schatz zu Olympia.

15. THEOKLES, Mitbürger und Mitfchüler jener, bildete fünf Hesperiden in dem Schatze der Epidamnier zu Olympia; den Atlas, wie er den Himmel trägt; den Hercules, wie er kommt, den Hesperiden die goldenen Aepfel zu rauben, und den Drachen von Cedernholz.

16. BUPALUS und ATHENIS von Chios, Söhne des Anthermus und Enkel des Malas, lebten 540 Jahr vor unferer Zeitrechnung. Sie waren Bildner und Baukünftler, und wahrfcheinlich, nach Plinius, auch Mahler. Der Dichter Hipponax, ihr Zeitgenoffe, der fehr häfslich war, wurde von ihnen übertrieben häfslich gebildet; er verbreitete fo bittere Gedichte gegen fie, dafs man glaubt, fie hätten fich aus Verzweiflung darüber erhenkt. Unter einem ihrer Werke für Delos ftanden die Worte: Chios ift durch die Talente der Söhne des Anthermus nicht weniger berühmt, als durch feine Macht. Zu Chios ftand von

von ihnen eine Diana, welche denen, die in den Tempel traten, traurig, und denen, welche hinaus gingen, fröhlich zu sein schien. Von diesen beiden Brüdern wurden Statüen nach Rom gebracht, wohin man doch nur gewählte Werke aus Griechenland zog. Fast in allen Tempeln, welche Augustus erbaute, waren Statüen von ihnen. Bupalus arbeitete für den Tempel der Furien zu Smyrna die Gratien in Gold.

17. PERILLUS, oder Perilaus, arbeitete für Phalaris, welcher sich 564 Jahr vor unserer Zeitrechnung der Oberherrschaft von Sicilien bemächtigte, den berühmten ehernen Stier, ein herrliches Kunstwerk, in welchem er auch umkam.

18. BATHYKLES, lebte ohngefähr 530 Jahr vor Christi Geburt, und wurde durch die Basreliefs berühmt, mit welchen er den berühmten Thron des Amykläus (Pauf. L. III. c. 18.) verzierte.

19. KALLIMACHUS ist vorzüglich wegen der Erfindung des Capitäls der Korinthischen Säule berühmt, war zwar nicht der erste, aber der strengste Künstler gegen sich selbst: man nannte ihn daher den mit seiner Kunst stäts Unzufriedenen (Κακιζοτεχνος). Vor der alten, von ganz Attika heilig verehrten Pallas auf der Burg zu Athen stand eine goldene Lampe von Kallimachus, und über ihr ein Palmbaum von Erzt, der den Rauch der Lampe auffing; seine tanzenden Lacedämonerinnen waren übertrieben fleissig ausgeführt, und vermöge dieses Fleisses aller Gratie beraubt. Er soll auch Mahler und Baukünstler gewesen sein.

20. LAPHAES, von Phliunt. Man weiss nichts von ihm, als dass er einen Hercules in Holz und einen Apollo bildete, welche dem Geschmack des Alterthums nahe kamen.

21. KALLON von Aegina, Schüler des Tektäus und Angelion, lebte ohngefähr 540 Jahr vor Ch. Geb. und hatte zu Amyklä eine Proserpina unter einem ehernen Dreifuss gemacht.

22. KANACHUS war nach dem Pausanias ein Zeitgenosse des Kallon, und Cicero und Quintilian bescheinigen diese Angabe durch die Trockenheit und Härte, welche sie seinen Werken zuschreiben, da er nach dem Plinius anderthalb Jahrhunderte später lebte. Er bildete eine Venus von Gold und Elfenbein, mit Mohn in der einen, und ei-

einem Apfel in der andern Hand, einen Ismenifchen Apoll. Vermuthlich aber lebten ihrer zwei dieses Namens, denn an einer andern Stelle fpricht Paufanias von einem Kanachus, einem Schüler des Polyklet von Argos, der die Statüe des Knaben Bycellus machte, welcher in den Olympifchen Spielen fiegte. Sein Bruder Ariftokles war nicht fo berühmt als er.

23. MENAECHMUS und SOIDAS von Naupaktus, lebten mit Kanachus und Kallon zugleich. Sie machten eine Diana Laphria von Elfenbein und Gold gemeinfchaftlich in ihrem Tempel zu Kalydon, welche unter dem Auguftus nach Paträ geführet wurde. Diefer fonderbare Gefchmack an Vermifchung verfchiedener Subftanzen wurde von den Griechen noch beibehalten, als die Kunft ihre Vollkommenheit fchon erreicht hatte.

24. KALAMIS lebte nach Kanachus und vor Myron. Die Venus hinter der ehernen Löwin, welche man der Leäna zu Athen errichtete, war wie die Pferde am Wagen des Königes Gelo von Syrakus von ihm.

25. DEMEAS, von Krotona, machte die Statüe des durch feine aufferordentliche Stärke berühmten Milon von Krotona, welcher in der 62. Olympiade, 532 Jahr vor unferer Zeitrechnung bei den Olympifchen Spielen erfchien.

26. IPHIKRATES bildete die eherne Löwin der Leäna, welche um die Verfchwörung des Harmodius und Ariftogiton gegen Hipparchus (514 Jahr vor Ch. G.) wufste, und auf der Tortur, auf welcher fie ftarb, nichts davon verrieth. Um das heldenmüthige Schweigen diefes Mädchens auszudrücken, gab der Künftler der Löwin keine Zunge. Plinius, in deffen einigen Ausgaben er jedoch Tifikrates genennt wird, rühmt diefe Löwin, fagt aber nicht, ob fie bald nach der Befreiung Athens gemacht worden fei.

27. AGELADAS bildete den Wagen des Kleofthenes, welcher in der 66ften Olympiade (516 Jahr von unferer Zeitrechnung) im Wagenrennen fiegte. Zu Tarent ftanden von ihm eherne Roffe und gefangene Weiber. Er war Myrons und Polyklets von Sicyon Lehrer, und der erfte, welcher Nerven und Adern ausdrückte, und die Haare beffer ausarbeitete.

28. MYRON. Cicero giebt ihm Gefälligkeit in der Ausführung, und Plinius Mannigfaltigkeit und gute Verhältniffe, fetzet aber hinzu, er habe Haar und Bart mit fo weniger Kunft behandelt, als das rohe Alterthum. Er bildete die Köpfe gut. An dem Hippodamion zu Olympia ftand

ſtand Achilles dem Memnon, Ulyſſes dem Helenus, Menelaus dem Paris, Diomedes dem Aeneas, Ajax dem Deiphobus (alles Statüen von ihm) entgegen. Die ſchönſten Werke von ihm waren ein Bacchus zu Thespia, ein Erechtheus zu Athen, ein Apollo zu Ephes, und die berühmte Kuh deſſelben. Er arbeitete in Holz, Marmor, vorzüglich in Erzt, und war Polyklets Mitſchüler.

29. POLYKLETUS von Sicyon, ein Schüler des Ageladas, wird dem Urtheil zu Folge, welches Plinius über den Charakter ſeiner Werke fällt, ganz offenbar von dieſem Schriftſteller mit dem erſtern Polyklet von Argos verwechſelt, ſiehe N. 47.

30. ONATAS von Aegina war nach dem Urtheil des Pauſanias einer der beſsten Bildner des Alterthums. Die ſogenannte ſchwarze Ceres, welche zu Phigalea geſtanden hatte, und verbrannt war, wurde dieſem Künſtler um jeden Preis wieder zu bilden aufgetragen, und beweiſet, nebſt mehrern Inſchriften an ſeinen Werken, welche uns Pauſanias aufbehalten hat, das Anſehen, in welchem Onatas ſtand. Er lieferte ſehr viele Werke; der Apollo zu Pergamus wurde ſowohl der Gröſse als der Kunſt wegen gerühmt.

31. HEGIAS von Athen lebte mit Onatas und Ageladas zugleich. Man lobte ſeine Statüe der Minerva und des Pyrrhus.

32. KALLITELES, ein Sohn oder Schüler des Onatas, arbeitete mit ſeinem Meiſter an dem Merkur zu Elis, der einen Widder trug.

33. SIMON von Aegina und DIONYSIUS von Argos, machten zur Zeit des Hiero zuſammen einen Wagen mit zwei Roſſen und Männern, welche Phormis zu Olympia aufrichten lieſs. Das Pferd des letztern gehörte ſowohl in Anſehung der Gröſse als der Schönheit unter die ſchlechtern, muſste aber auſſerordentlich natürlich gebildet ſein, da es durch ſonderbare Vorfälle berühmt wurde, welche Pauſanias am Ende des fünften Buches von ihm erzählt. Eine Juno eben dieſes Dionyſius wurde nach Rom gebracht.

34. GLAUKUS von Argos machte für Smicythus, den Statthalter des Tyrannen von Rhegium, Anaxilas, ohngefähr 498 Jahr vor Ch. Geb. die Statüen der Amphitrite, des Neptun und der Veſta.

35. NIKODAMUS von Mänalus, war vielleicht ein Zeitgenoſſe der letztgenannten Künſtler. Er bildete einen Hercules mit dem Nemeiſchen Löwen, eine Pallas mit Casket und Aegide, zwei Pankratiaſten und einen Fechter.

36. ANA-

36. ANAXAGORAS von Aegina, machte die Statüe Jupiters, welche die Griechen nach der Schlacht bei Platäa 479 Jahr vor Chr. Geb. zu Olympia aufrichteten. Er ſchrieb über die Perſpective.

37. SOKRATES und ARISTOMENES von Theben, bildeten gemeinſchaftlich eine Cybele in Marmor, welche von Pindar, der 435 Jahr vor Chr. Geb. ſtarb, in dem von ihm zu Theben erbauten Tempel der Cybele aufgerichtet wurde.

38. ELADAS von Argos bildete für einen Tempel des Hercules in Attika die Statüe deſſelben, und wurde durch

39. PHIDIAS von Athen, ſeinen Schüler, berühmt. Dieſer groſse Künſtler lebte in der glücklichen Periode Griechenlands, als Xerxes aus demſelben vertrieben war, und ſich die Griechen Ehre und Reichthum erworben hatten, und wurde von Perikles zum Director aller ſeiner groſsen Baue gemacht. Nach den ſehr unbeſtimmten Urtheilen der Alten über dieſen Künſtler, zeichneten ſich ſeine Werke durch einen Charakter der Gröſse vorzüglich aus. Er arbeitete in Erzt, Marmor und Elfenbein. Seine berühmteſten Werke ſind der Jupiter zu Olympia, und die Pallas zu Athen, beide von Elfenbein; die Beiwerke, als Gewand, Thron, Schild u. ſ. f. waren von Gold mit köſtlichen Steinen geſchmückt. (Pauſan. V. p. 306. Plin. Nat. hiſt. XXXVI. c. 5.) Dieſe ſonderbaren Vermiſchungen verſchiedenartiger Materien unter einem ſo geſchmackvollen Volke, laſſen ſich zwar durch die Religioſität erklären, vermöge welcher ſie den Göttern einen anſehnlichen Theil der Beute von ihren Feinden darbrachten, laſſen ſich aber durchaus nicht vertheidigen. — Auſſer dieſer elfenbeinernen Pallas im Parthenon machte er noch eine andere von Erzt für die Athenienſer. Den Schild dieſer letztern verſchönerte M y s mit dem Streit der Centauren und Lapithen und andern Gegenſtänden, nach den Zeichnungen des P a r r h a ſ i u s. Noch ſind berühmt ſeine Venus Urania im Tempel des Vulcan, ſeine Nemeſis in ihrem Tempel bei Marathon, welche er aus demjenigen Stück von Pariſchem Marmor bildete, welches die Perſer zu einem Denkmahle ihres Sieges über die Griechen beſtimmt hatten, ſeine Amazone, welche man die ſ c h ö n g e ſt a l t e t e, die ſ c h ö n ſt e nannte. Er arbeitete bloſs einen einzigen Knaben nach dem Leben.

40. THEOKOSMUS von Megara, arbeitete mit P h i d i a s zugleich an der Statüe des Olympiſchen Jupiters zu Megara. Sie war von Gold und Elfenbein, wurde aber nicht beendiget.

41. APEL-

41. APELLES bildete die Statüe der Cyniska, der Tochter des Spartanischen Königs Archidamus, welcher 430 Jahr vor unserer Zeitrechnung starb. Cyniska war das erste Weib, welches im Wagenrennen zu Olympia den Preis erhielt.

42. STIPAX von Cyprus, war zu den Zeiten des Plinius noch einer einzigen Statüe wegen berühmt, welche einen jungen Menschen vorstellte, der ein Feuer anblies, auf welchem er etwas bratete.

43. MYRMECIDES von Milet, bildete einen Wagen mit vier Pferden, der so klein war, dass ihn eine Fliege mit ihrem Flügel, und ein Schiff, welches eine Biene mit dem ihrigen bedecken konnte — und diese kleinen und in Rücksicht der Kunst auch nothwendig kleinlichen Werke waren von Marmor. Einen eben so grossen Wagen bildete auch Kallikrates von Lacedämon.

44. ALKAMENES aus Attika, der berühmteste Schüler des Phidias, arbeitete in Erzt und Marmor. Sein Sieger in fünf Wettstreiten (πένταϑλος), sein Vulkan, dessen hinkendes Bein mehr verhüllt als verborgen war, seine sogenannte Venus in den Gärten, die sich selbst unter den schönsten Statüen in Athen auf das allervortheilhafteste auszeichnete, und sein Amor in der Stadt Thespiä waren seine berühmtesten Werke. An der Venus soll Phidias selbst die letzte Hand angelegt haben. Merkwürdig ist seine Hekate zu Korinth, weil sie die erste war, welche aus drei zusammen gesetzten Figuren bestand, und doch nur eine einzige ausmachte. Die Basreliefs an dem einen Giebel des Tempels des Olympischen Jupiter, welche den Streit der Centauren und Lapithen bei der Hochzeit des Pirithous darstellten, waren gleichfalls von ihm.

45. AGORAKRITUS von Paros, der geliebteste Schüler des Phidias, welcher so gar oft seine eigenen Werke für Werke seines Schülers ausgegeben haben soll, wetteiferte bei Verfertigung einer Venus mit dem Alkamenes, und wurde von den Atheniensern diesem bloss aus Vorliebe für ihren Mitbürger nachgesetzt. Agorakritus machte seine wirklich schönere Venus zu einer Nemesis und verkaufte sie nach Rhamnus, einen Flecken in Attika, wo man diese Göttin der Helena wegen vorzüglich verehrte. Pausanias schreibt diese Statüe dem Phidias selbst zu, und Varro hielt sie für die schönste, welche je geschaffen worden sei. Ausser dieser Nemesis sind nur noch eine andere Statüe in Rhamnus, und in Delfi ein Jupiter und eine Minerva in Erzt von ihm bekannt.

46. KOLOTES von Paros, half dem Phidias an der Statüe des Olympischen Jupiter. Pausanias erwähnt

eines andern Künstlers dieses Namens, welcher ein Schüler des Pasiteles war, und den Tisch von Gold und Elfenbein machte, auf welchen die Sieger in den Olympischen Spielen ihre Kränze niederlegten.

47. POLYKLETUS von Argos. Ausser dem Polyklet von Sicyon waren noch zwei Bildner dieses Namens von Argos berühmt, deren ersterer in der 87sten Olympiade, 432 Jahr vor unserer Zeitrechnung, deren letzterer aber später lebte, und ein Schüler des Naucydes war. Schwerlich aber möchten bei den äusserst schwankenden Nachrichten von ihnen die Werke derselben ihren eigentlichen Schöpfern je mit Bestimmtheit zugeeignet werden können. Plinius verwechselt offenbar den Polyklet von Sicyon mit dem erstern von Argos, indem er ihm eine Weichheit, Geschmeidigkeit und Rundung in den Formen zuschreibt, welche die Künstler der Periode, in welcher Polykletus von Sicyon lebte, nicht hatten; so wie vielleicht Winkelmann wieder fehlt, wenn er dem erstern Polyklet von Argos die Statüe zuschreibt, welche Kanon, die Regel, genannt wurde; da es fast unmöglich ist, dass die Verhältnisse des menschlichen Körpers erst nach dem Phidias entdeckt und genau bestimmt worden sein sollten, und es vielmehr erwiesen ist, dass die Aegyptier dieselben schon sehr früh angegeben hatten. Diesem Polyklet von Argos sind also wohl ohne Bedenken der Diadumenos und der Doryphoros wieder zuzueignen, in deren ersterem der Künstler Weichheit, und in deren letzterem er Stärke auszudrücken wusste, welche verschiedenen Eigenschaften nur dem gelingen konnten, der in Zeiten lebte, da die Kunst schon sehr bedeutende Fortschritte gemacht hatte. Aus eben diesem Grunde konnten auch die mit Würfeln spielenden Knaben (Astragalizontes) welche von Plinius, und die Korbtragenden Jungfrauen (Kanephorae), welche von Cicero ihrer ausserordentlichen Schönheit wegen gerühmt werden, nicht Werke des Polykletus von Sicyon sein. Sein grösseetes Werk war die Juno Argiva zu Mycene, von Gold und Elfenbein, welche den grossen Werken des Phidias nur darin nachgab, dass sie weniger reich und weniger kolossalisch war. Sein Hercules, der die Lerneische Schlange tödtete, wurde von Cicero bewundert. Sein Jupiter Milichius zu Argos, seine Latona, Diana und Apoll im Tempel der Diana Orthia an der Strasse von Argos nach Tegea, waren von weissem Marmor. Im Allgemeinen pries man an seinen Werken Grösse und Würde, und die Schönheit der Hände.

Von dem zweiten Polyklet von Argos, der ein Schüler des Naucydes war, kennt man nur eine einzige Sta-

Statüe, die Statüe des Agenor von Theben, der in den Olympischen Spielen siegte.

48. SOKRATES der Philosoph, soll der gemeinen Meinung nach den Merkur und die bekleideten Gràcien in den Propyläen zu Athen gebildet haben; Plinius nennt einen Sokrates als den Urheber derselben, jedoch mit dem Zusatze, man wisse nicht, ob dieser Sokrates der Philosoph, oder der Mahler, oder irgend ein dritter gewesen sei, Pausanias aber giebt den Sohn des Sophroniskus bestimmt als den Verfertiger derselben an.

49. MENESTRATUS wird bei Gelegenheit des Sokrates von Plinius erwähnt, indem er sagt, die Werke des Sokrates würden nicht weniger bewundert, als die des Menestratus. Er bildete einen Herkules und eine Hecate in dem Tempel der Diana zu Ephes.

50. PYTHAGORAS von Rhegium wird von Plinius in die 87ste Olympiade (432 Jahr vor unserer Zeitrechnung) versetzt, muss aber, wie Winkelmann aus der Griechischen Geschichte überhaupt und aus dem Pausanias beweist, früher gelebt haben, denn er soll ein Schüler des Klearchus, wie dieser des Euchir gewesen sein. Er bildete die Statüe des Knaben Protolaus, des Euthymus, welcher letztere in der 76sten Olympiade siegte, den ehernen Wagen des Kratisthenes, auf welchen eine Victoria stieg, und die Statüe des Pankratiasten Leontiskus. Wahrscheinlich werden auch hier verschiedene Künstler dieses Namens, welche zu verschiedenen Zeiten lebten, mit einander verwechselt, denn ausser diesem Pythagoras spricht Plinius von einem andern aus Leontium, und von einem dritten aus Samos. Der Leontinische Pythagoras soll nach dem Plinius der erste gewesen sein, der die Haare mit Kunst ausdrückte, und dennoch zugleich die Statüe eines Lahmen gebildet haben, den man für den Philoktet hielt, und ihn nicht ohne ein Mitgefühl des Schmerzes ansehen konnte, den er zu empfinden schien.

51. THRASYMEDES von der Insel Paros machte die Statüe des Aeskulap zu Epidaurus von Elfenbein und Gold, halb so gross, als der Olympische Jupiter zu Athen. Am Throne des Gottes war Bellerophon und Perseus gebildet.

52. ARISTONOUS von Aegina bildete eine Statüe des Jupiter zu Olympia; der Gott hielt in der einen Hand einen Adler und in der andern einen Blitz, und war mit Frühlingsblumen bekränzt. Pausanias weiss weder seinen Lehrer noch sein Zeitalter anzugeben.

53. ATHENODORUS aus Klitor in Arkadien, lebte zu Ende des fünften, oder im Anfange des vierten Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung. Er bildete die Statüen

en des Jupiter und Apoll, welche die Lacedämonier nach Delfi schickten, als sie unter der Anführung des Lysander im 3ten Jahr der 93sten Olympiade (406 Jahr vor unserer Zeitrechnung) bei Aegos Potamos die Athenienser überwunden hatten. Mit Athenodorus zugleich lebten

54. THEOKOSMUS von Megara, welcher die Statüe des Steuermannes Hermon,

55. ANTIPHANES von Argos, welcher den Kastor und Pollux,

56. PISON von Kalaurea, welcher den Abas, den Weissager des Lysander,

57. DAMIAS von Klitor, welcher die Diana, den Neptun und den Feldherrn Lysander bildete, dem von Neptun eine Krone gereicht wurde,

58. PATOKLES von Krotona, welcher sich vorzüglich durch Statüen berühmter Ringer auszeichnete, und neun (Winkelmann sagt ein und dreissig) Statüen zu eben diesem Weihgeschenck bildete, an welchen jedoch Kanachus Theil gehabt haben soll. Er bildete auch einen Apoll von Buchsbaumholz, mit vergoldeten Haaren;

59. TISANDER, welcher elf Statüen zu diesem Behuf, und

60. ALYPUS von Sicyon, welcher sechs Statüen zu eben dieser Bestimmung bildete.

61. KTESILAS oder Ktesilaus soll mit dem erstern Polyklet von Argos und mit Phidias zugleich wegen der Amazonen, welche für den Tempel der Diana zu Ephesus bestimmt waren, den Preis erhalten haben. Er machte einen Doryphoros, einen Menschen, der an einer Verwundung sterben will, und eine Statüe des Perikles. Plinius rühmt von ihm, dass das Edle vortreflicher Menschen in seinen Werken noch erhöhet worden sei, und aus diesem Grunde glaubt Winkelmann, die unter dem Namen des sterbenden Fechters bekannte Statüe sei nicht das erwähnte Werk des Ktesilas, so wie diese Statüe überhaupt keinen Fechter, sondern einen Herold vorstelle.

62. NAUCYDES, der Lehrer des zweiten Polyklet von Argos, blühte nach Plinius in der 95sten Olympiade, 400 Jahr vor unserer Zeitrechnung, bildete eine von den zwei ehernen Statüen der Hecate in ihrem Tempel zu Argos, eine Hebe von Elfenbein und Gold, welche neben der Juno des Polyklet zu Mycene stand, vorzüglich aber rühmt Pausanias seine zwei Statüen des Chimon zu Olympia, als die edelsten seiner Werke, deren eine in Olympia blieb, während die andere von Argos nach Rom in den Tempel des Friedens gebracht wurde.

63. DI-

63. DINOMENES ist nur wegen der Statüe eines Ringers und des Protesilaus bekannt.

64. PRAXITELES, einer der berühmtesten und fruchtbarsten Künstler der Griechen, blühte nach Plinius in der 104ten Olympiade, 364 Jahr vor unserer Zeitrechnung, und Vitruv stimmt ohngefähr mit dieser Angabe überein, indem er sagt, er habe mit an dem Grabmahle des Mausolus gearbeitet, welcher in der 106ten Olympiade starb. Er arbeitete in Erzt und Marmor, übertraf sich aber in dem letztern selbst. Die Werke, welche Pausanias und Plinius von ihm anführen, sind fast unzählbar, wir erwähnen also nur der berühmtesten. Die erste Statüe nicht blos von Praxiteles, sondern nach Plinius Urtheil, von der ganzen Welt, ist seine Gnidische Venus, von Marmor, wegen welcher Gnidos sehr fleissig von Fremden besucht wurde; nächst dieser Venus war sein Amor am meisten berühmt, welchen Phryne nach Thespiä schenkte, und welcher nachher zu Rom in den Porticus der Octavia gestellt, und durch eine Copie des Menedor den Thespiern einiger Masen vergütet wurde. Diesen Amor und seinen Satyr, welcher sich zu Athen in einem Tempel des Bacchus befand, erklärte der Künstler selbst für seine schönsten Werke (Paus. 1. S. 34.). Der Satyr war von Erzt, und stellte den Halbgott in seiner Jugend, mit einem dargereichten Becher vor. Die Griechen nannten ihn Periboëton, den vielberühmten. Ausser diesem Satyr befand sich noch einer von Parischem Marmor von ihm zu Megara. Er hatte ausser der berühmten Gnidischen Venus noch eine aus Parischem Marmor gebildet, welcher die Koer blos darum den Vorzug gaben, weil sie etwas verschleiert war, und eine andere aus Erzt, welche der Gnidischen ganz gleich war, und mit dem Tempel der Glückseligkeit durch das Feuer verwüstet wurde. Nächst dieser Venus und dem Satyr von Erzt war der Apoll Sauroktonos, der Eidexentödter unter seinen ehernen Werken das berühmteste. Seine lächelnde Buhlerin (*gaudens meretrix*) von Erzt, muss ein bewundernswürdiges Werk gewesen sein, da man nach dem Ausdrucke des Plinius die Liebe des Künstlers zur Phryne, welche das Original dieser Statüe gewesen sein soll, darin erkannte. Das Gegenstück dieser lächelnden Buhlerin war eine weinende Matrone, gleichfalls von Erzt. Ausser den dreien schon angeführten Statüen der Venus machte er noch eine von Marmor, welche sich nebst einer Statüe der Phryne und dem vorerwähnten Amor zu Thespiä befand. Zu Rom befanden sich Flora, Triptolemus und Ceres in den Gärten des Servilius; auf dem Capitol der Gute Ausgang und das Gute Glück, einige Mänaden, Thy-

 aden

aden und Karyatiden; und in der Sammlung des Pollio Afinius Silen, Apollo und Neptun; zu Megara in dem Tempel der Diana Sospita zwölf Statüen; die Diana felbst bildete Strongylion, welcher Ochfen und Pferde unter allen am besten darstellte — in dem Tempel der Fortuna in eben dieser Stadt, die Statüe der Göttin, fämtlich von Marmor. Von Erzt bildete er noch den Raub der Proferpina, den Bacchus, die Trunkenheit, den Harmodius und Aristogiton, u. a. m. Praxiteles gab feinen Werken mehr Weichheit, als alle feine Vorgänger.

65. CEPHISSODORUS war der Sohn und Erbe der Kunst des Praxiteles, welcher noch einen Sohn hatte, deffen Namen wir nicht wiffen. Von diefen beiden Söhnen war die Statüe der Enyo in dem Tempel des Mars zu Athen. Von Cephiffodor war das berühmte Symplegma, ein Paar Männer, welche mit einander rangen, zu Pergamus, von welchem fich Plinius alfo ausdrückt: *Signum nobili, digitis corpori verius, quam marmori, impreffis.* Zu Rom fahe man von ihm eine Latona, eine Venus, Diana und einen Aeskulap.

Auffer diefem Cephiffodor, gab es noch zwei Bildner, welche Plinius Cephiffodotus nennt. Der eine bildete einen Merkur und Bacchus in Erzt, der andere Statüen von Philofophen. Paufanias erwähnt noch eines Künstlers, den er Cephifodotus nennt. Er war aus Athen, und bildete mit Xenophon zugleich eine Statüe der Diana Sospita in dem Tempel des Jupiter Servator zu Megalopolis, und eine Statüe des Friedens mit der des Reichthums auf dem Schoofse, für die Athenienfer — fämtlich von Pentelifchem Marmor.

66. PAMPHILUS, Schüler des Praxiteles, bildete einen Jupiter Hofpitalis, welchen Pollio Afinius in feine Sammlung aufnahm.

67. EUPHRANOR, der vorzüglich als Mahler berühmt ift, lebte nach Plinius zu den Zeiten des Praxiteles, und erwarb fich in der Bildnerei durch eine Statüe des Paris ein unbegreifliches Lob von diefem Schriftsteller. An diefer Statüe, fpricht er, erkennt man den Richter der Göttinnen, den Liebhaber der Helena, und den Mörder des Achilles. Unter feinen übrigen Statüen, die fich zu Rom befanden, war eine Latona mit ihren Gebohrnen, eine Tugend und eine Gräcia; die beiden letztern waren koloffalifch; und ein vierfpänniger Wagen mit dem Alexander und Philippus.

68. SKOPAS von Paros, arbeitete die Statüen, welche am Grabmahle des Maufolus, der im 4ten Jahr der 106ten Olympiade, 353 Jahr vor unferer Zeitrechnung starb,

ftarb, gegen den Morgen ftanden; die gegen Mitternacht bildete Bryaxis, die gegen Mittag Timotheus, und die gegen Abend Leochares. Alle diefe Künftler waren alfo Zeitgenoffen des Praxiteles; und Skopas machte diefem grofsen Künftler und feinem Sohne Cephiffodorus ihren Ruhm ftreitig; Plinius erhebt fogar die Venus des Skopas in dem Tempel des Brutus bei dem Flaminifchen Circus über die geprieſene Venus des Praxiteles, und verfichert, man fei fchon zu feiner Zeit ungewifs gewefen, ob die fterbende Niobe mit ihren Kindern ein Werk des Praxiteles oder Skopas fei. Die berühmteften feiner Werke befanden fich zu Rom in dem Tempel des Domitius an dem Flaminifchen Circus, und waren Neptun, Thetis, Achill, Nereiden, auf Delphinen, Wallfifchen und Seepferden fitzend, Tritonen, die Heerde des Phorkus, Seeungeheuer; welche grofse Gruppe, fpricht Plinius, auch dann noch ein bewundernswürdiges Werk gewefen wäre, wenn fie ihn fein ganzes Leben hindurch befchäftiget hätte. Auffer diefen war zu Rom noch von ihm der Palatinifche Apoll, eine fitzende Vefta, und ein Mars in koloffalifcher Gröfse. Zu Gnidos befand fich von ihm eine Minerva und ein Bacchus; zu Megara in dem Tempel der Venus Praxis die Statüen der Liebe, des Verlangens und der Begierde, neben den Statüen der Ueberredung und Tröftung von Praxiteles; zu Elis die Venus Pandemos, auf einem Bocke fitzend, von Erzt; zu Gortys, einem Flecken in Arkadien, der junge Aeskulap und Hygiea, diefelben Statüen in dem Tempel der Pallas Alea in Tegea; welchen Tempel, einen der fchönften und gröfseften im Peloponnes, Skopas erbaute, und wahrfcheinlich auch mit den fehr zufammengefetzten Basreliefs an den beiden Giebeln fchmückte. Auf dem vordern Giebel war die berühmte Jagd des Kalydonifchen Ebers, auf dem hintern der Streit des Telephus und Achill auf den Feldern des Kaikus vorgeftellt.

69. BRYAXIS bildete auffer feinen Werken am Maufoleum die Statüen des Aeskulap und der Hygiea, in dem Haine des Jupiter zu Megara, fünf koloffalifche Figuren von Göttern zu Rhodos, einen Bacchus zu Gnidos und einen Seleukus von Erzt.

70. TIMOTHEUS bildete auffer feinen Werken am Maufoleum eine Statüe der Diana, welche fich zu Rom in dem Tempel des Apoll auf dem Palatinifchen Berge befand. Eine Statüe in Trözene hielt man für einen Aeskulap, aber die Trözenier felbft hielten fie für einen Hippolytus.

71. LEOCHARES von Athen, bildete auffer feinen Werken am Maufoleum einen Mars in koloffalifcher Grö-

ſse für die Burg von Halikarnaſs, einen Jupiter, eine Statüe des Volks für den Porticus, und einen Apoll für den Tempel deſſelben zu Athen, die Statüe des ſchönen Antolykus, welcher als Knabe einen Preis im Pankrazio erhielt, einen Adler, welcher den Ganymed entführte, und zu fühlen ſchien, was er in ihm, und für wen er ihn entführe. Am Ausgange des Altis zu Olympia befanden ſich in dem Philippeon die Statüen des Philippus und Alexander, der Olympias und Eurydice, von Gold und Elfenbein.

72. PYTHIS hatte die Ehre, mit dieſen vier Künſtlern an einem Grabmahle zu arbeiten, welches, wie Plinius ſagt, deſswegen zu einem Wunderwerke der Welt ward, weil es ſo viele vortreffliche Statüen umfaſste, und muſs daher ein ſehr groſser Künſtler geweſen ſein, obgleich ſein Name ziemlich unbekannt iſt. Das berühmte Grabmahl endigte ſich in einer Pyramide von vier und vierzig Stufen, auf deren höchſtem Gipfel ein vierſpänniger Wagen ſtand; dieſen Wagen bildete P y t h i s, nachdem Artemiſia ſchon längſt verſtorben war, ſo wie auch die übrigen Künſtler die angefangene Arbeit nach dem Tode der Königin bloſs aus edler Ruhmbegierde fortſetzten. Das ganze Grabmahl und alle Statüen deſſelben waren von Marmor.

73. POLYKLES und DIONYSIUS aus Attika, wahrſcheinlich Söhne des Bildners T i m a r c h i d e s, waren nach Plinius Zeitgenoſſen der letztgenannten Künſtler, und arbeiteten in Erzt und Marmor. Jeder von ihnen bildete eine Statüe der Juno, im Portikus der Octavia, beide gemeinſchaftlich einen Jupiter eben daſelbſt, und P o l y k l e s einen vortreflichen Hermaphrodit. Pauſanias erwähnt noch eines andern P o l y k l e s, welcher gleichfalls aus Attika, aber ein Schüler des S t a d i e u s von Athen war, und in ſpätern Zeiten lebte. Dieſer P o l y k l e s hatte Söhne, welche für einen Tempel der Pallas unweit Elatea die Statüe der Göttin ſo bildeten, als ob ſie eben in die Schlacht gehen wollte.

74. TELEPHANES aus Phocis, war wenig berühmt, weil ſeine Werke in Theſſalien, wo er ſich aufhielt, dem übrigen Griechenland unbekannt blieben, ob er gleich ein guter Bildner geweſen ſein mag, da Plinius ſagt, die Theſſalier hätten ihn dem P o l y k l e t, M y r o n und P y t h a g o r a s an die Seite geſetzt. Man rühmte ſeine Lariſſa, ſeinen Kämpfer Spintharus und ſeinen Apoll, von Marmor.

75. LYSIPPUS von Sicyon war ein Zeitgenoſſe Alexanders des Groſsen, welcher im erſten Jahre der 111ten Olympiade, 336 Jahr vor unſerer Zeitrechnung, den Macedo-

cedonischen Thron bestieg. Lysipp war erst ein gemeiner Arbeiter in Erzt, und fragte, als er sich auf die Kunst legte, den Mahler Eupompus, welchen Künstler er nachahmen sollte. Eupompus zeigte ihm eine Menge Menschen, und rieth ihm, diese sein Muster sein zu lassen. Er modellierte nun nach der Natur, und übertraf alle seine Vorgänger. Er gab dadurch seinen Figuren, die alle von Erzt waren, ein gröſseres Ansehen, daſs er ihre Köpfe kleiner, und die Leiber schlanker und schmächtiger machte. Er gab den Haaren Leichtigkeit und Nachläſsigkeit. Die Symmetrie, welche die Künstler vor ihm schon längst auf das genaueste beobachtet hatten, erhielt unter seinen Händen eine neue Gestalt; er beobachtete sie, wie man aus dem ersehen kann, was wir so eben aus dem Plinius angeführt haben, in Rücksicht auf Eleganz, Zartheit und Gracie, welche er dadurch erhielt, daſs er die Verhältnisse der frühern Künstler in Ansehung der Dicke milderte, und alles, was an jenen noch viereckig war, abrundete. Er pflegte in Ansehung dessen zu sagen, die frühern Künstler hätten die Menschen so gemacht, wie sie sind, er aber mache sie, wie sie zu sein scheinen.

Lysipp war der einzige Bildner, welcher die Erlaubniſs hatte, die Statüe Alexanders in Erzt darzustellen, wie nur Apelles ihn mahlen durfte. Er machte die Statüe dieses Fürsten mehrmals, und stellte ihn nach Plinius vom Knaben an, bis zum Manne dar; eine dieser Darstellungen besitzt der Marquis Rondinini zu Rom. Er bildete auch die porträtierten Statüen des Hephästion und aller Freunde Alexanders, der ein und zwanzig Trabanten zu Pferde, welche bei dem Uebergange Alexanders über den Granikus umkamen. Vor allen seiner Werke rühmt Plinius einen vierspännigen Wagen mit dem Sol, wie ihn die Rhodier vorstellten, eine berauschte Flötenspielerin, einen Mann, welcher sich frottiert, und welchen Marcus Agrippa vor seine Bäder setzte, und die Jagd Alexanders zu Delfi. Zu Thespiä sahe man neben dem marmornen Amor des Praxiteles einen ehernen von Lysipp, zu Korinth in dem Tempel des Apollo Lycäus einen Herkules, im Tempel des Jupiter Nemeus die Statüe des Gottes, zu Megara in dem Tempel der Musen die neun Göttinnen und Jupiter, zu Olympia die Statüe des Pyrrhus von Elis, der im Wagenrennen siegte, die Statüe des Kallikrates, der im Laufe der Bewaffneten den Preis erhielt, die eines Pankratiasten, und des gröſsesten und stärksten aller damahls lebenden Menschen, Polydamas, zu Tarent einen kolossalischen Jupiter, 40 Cubitus hoch. Die vier Pferde auf dem Portal des H. Marcus zu Venedig werden ihm zugeschrieben, aber

wie Kenner verſichern, fälſchlich, und ſind wahrſcheinlich unter dem Nero erſt gegoſſen.

Plinius ſagt, Lyſipp habe allein 1500 Statüen gemacht, von denen eine einzige hinreichend geweſen wäre, ihn berühmt zu machen; in mehrern Ausgaben wird dieſe Zahl auf 610 zurück gebracht, welche er, ob es ihrer gleich immer ſehr viel ſind, vielleicht fertigen konnte, da man weiſs, daſs ſich auch ſehr kleine darunter befanden, daſs er bloſs modellierte, und den Guſs andern übertrug. Von ſeinen kleinen Figuren ſei nur ſein berühmter Herkules angeführt, deſſen man ſich als eines Aufſatzes auf der Tafel bei feſtlichen Gaſtmählern bediente, und der nur einen Fuſs hoch war, aber vermöge der Gröſse der Idee und der Erhabenheit des Ausdrucks mit dem Jupiter des Phidias in Vergleichung gezogen zu werden verdiente. Statius beſchreibt ihn im vierten Buche der Wälder.

76. LYSISTRATUS, Bruder des Lyſipp, formte zuerſt die Geſichter derjenigen, deren Porträts er bilden wollte, in Gyps ab, goſs Wachs in dieſe Forme, und verbeſſerte nun dieſen Abguſs, von welchem wiederum einer in Erzt gemacht wurde. Vor ihm bemühte man ſich mehr ſchöne, als vollkommen ähnliche Geſichter zu machen.

77. STHENIS von Olynth, ein Zeitgenoſſe des Lyſipp, hatte einen Jupiter, eine Minerva und Ceres, welche ſich zu Rom in dem Tempel der Eintracht befanden, und weinende, anbetende und opfernde Matronen gebildet. Zu Olympia ſahe man von ihm die Statüe des Pyttalus, welcher einen Grenzſtreit der Arkadier und Eleer entſchieden, und die eines Knaben, welcher im Fechten geſiegt hatte.

78. APOLLODORUS und SILANION von Athen, Zeitgenoſſen des Lyſipp. Der erſtere wurde durch den Namen eines Unſinnigen berühmt, den man ihm deſswegen gab, weil er alle ſeine, mit dem höchſten Fleiſs ausgearbeiteten Modelle zerbrach, da ſie ſeiner Idee von Vollkommenheit nicht entſprachen. Der letztere goſs das Porträt des erſtern in Erzt, in welchem er nicht einen Menſchen, ſondern den Jachzorn ſelbſt ausgedrückt haben ſoll. Sein Achilles war edel, und ſein Auſſeher über die Spiele, der die Athleten übt, in demſelben Charakter. Zu Olympia war von ihm die Statüe des Fechters Satyrus, und des Demaretus, der unter den Knaben im Fechten ſiegte. Die Athenienſer gaben ihm unter den Bildnern denſelben Rang, den ſie dem Parrhaſius unter den Mahlern gaben.

79. EUTHYKATES, Sohn des Lyſipp, und einer ſeiner beſten Schüler, ob er gleich mehr den Fleiſs als die Eleganz ſeines Vaters nachahmte, und mehr durch einen wilden als angenehmen Styl gefallen wollte. Er führte daher Werke aus, welche einen ſolchen wilden Styl erforderten, und Plinius rühmt ſeinen Herkules zu Delfi, ſeinen Alexander, Thespis, ſammt ſeinen Töchtern, den Thespiaden, ſeine kämpfenden Reuter, ſeine Statüe des Trophonius, mehrere Wagen der Medea, ſeine Jagdhunde.

80. DAHIPPUS und BEDAS, Söhne des Lyſipp. Plinius führt von dem erſtern die Statüe eines Menſchen an, der ſich reibt, oder nach einem Bade abtrocknet; Pauſanias erwähnt von ihm die Statüe des Kallon von Elis, der im Ringen unter den Knaben ſiegte, und des Nikander, der im Laufen den Preis erhielt. — Von Bedas führt Plinius die Statüe eines anbetenden Menſchen an. Beiden Künſtlern fehlte es, nach Vitruv, nicht an Talenten, ſondern bloſs an Glück.

81. EUTYCHIDES von Sicyon, Schüler des Lyſipp, bildete die Statüe des Fluſſes Eurotas, von welcher man ſagte, die Kunſt ſei an ihr flüſsiger, als das Waſſer des Fluſſes. Pauſanias rühmt von einer Fortuna, welche er für die Syrier am Orontas machte, ſie würde von jenem Volke ſehr verehrt, und führt die Statüe des Timoſthenes, der unter den Knaben im Wettlauf ſiegte, von eben dieſem Künſtler zu Olympia an, und Plinius erwähnt eines marmornen Bacchus von ihm mit Lobe.

82. CHARES von Lindus, Schüler des Lyſipp, goſs den berühmten Koloſs des Sol zu Rhodus, der 70 Cubitus oder ohngefähr 105 Pariſer Schuh hoch war. Man ſagt, die Verfertigung deſſelben habe dem Künſtler zwölf Jahre Zeit, und den Rhodiern dreihundert Talente gekoſtet. Er wurde nach ſechs und dreiſſig Jahren durch ein Erdbeben zerſtöhrt; die Trümmer deſſelben lagen gegen 870 Jahr, und wurden im Jahr 651 nach Chriſti Geburt verkauft und auf 900 Kameelen fortgeſchaft. Von demſelben Künſtler ſahe man zu Rom auf dem Capitolio eine Büſte, welche der Conſul P. Lentulus dahin ſetzte.

83. TISIKRATES, Schüler des Euthykrates, bildete ſich mehr nach dem Vater ſeines Lehrers, als nach ſeinem Lehrer ſelbſt, und brachte es in der Kunſt ſo weit, daſs man mehrere ſeiner Werke von den Werken des Lyſipp kaum unterſcheiden konnte; von der Art waren nach Plinius der Thebaniſche Greis, der König Demetrius, die Statüe des Peuceſtes, welcher dem Alexander das Leben gerettet hatte. Er bildete auch einen zweiſpännigen Wagen.

84. PISTON, sein Schüler, setzte auf diesen Wagen eine weibliche Figur, und bildete einen Mars und einen Merkur, welche in dem Tempel der Eintracht zu Rom aufgestellet wurden.

85. XENOKRATES, Schüler des Tisikrates oder Euthykrates, verfertigte viele Statüen, die aber nicht von Bedeutung gewesen sein mögen, da Plinius keine einzige derselben anführt, und schrieb über seine Kunst.

86. KANTHARUS von Sicyon, Schüler des Eutychides, bildete die Statüe des Alexinikus, welcher zu Olympia unter den Knaben in der Paläſtra siegte, und die Statüe eines Lehrers auf der Paläſtra.

87. AGESANDER, ATHENODORUS und POLYDORUS, Vater und Söhne, aus Rhodus, bildeten die berühmte Gruppe Laokoon mit seinen Söhnen, und lebten, wie Winkelmann und andere aus dem Styl vermuthen, in welchem diese Gruppe gearbeitet ist, in dem schönen Jahrhundert Alexanders, obschon nichts vorhanden ist, diese Vermuthung zu beweisen, und Mengs sogar zweifelhaft ist, ob es dieselbe sei, von welcher Plinius spricht. Sie stand ehedem in dem Pallaste des Kaisers Titus, und wurde unter dem Pabst Julius dem Zweiten in einem Saale gefunden, welcher einen Theil der Bäder des Titus ausmachte. Der rechte Arm des Laokoon ist von Baccio Bandinelli, einem Zeitgenossen Michel Angelo's, nach Winkelmann aber von Bernini, aus gebrannter Erde angesetzt, nachdem Michel Angelo schon versucht hatte, einen von Marmor anzusetzen, dessen Bewegung dem Ganzen nicht angemessen war.

88. GLYKON von Athen, wird für den Meister des berühmten Farnesischen Herkules gehalten, und des Charakters der Statüe wegen, wie die drei letzt erwähnten Künstler, in das vierte Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung gesetzt.

89. XENOPHILUS und STRATON bildeten gemeinschaftlich die Statüe des Aeskulap und der Hygiea von weissem Marmor in dem Tempel des Gottes zu Argos. Weder ihr Vaterland, noch das Zeitalter, in welchem sie lebten, ist uns bekannt.

90. APOLLONIUS und TAURISKUS, Brüder, aus Tralles in Cilicien, bildeten die grosse Gruppe aus einem Marmorblock, welche jetzt unter dem Namen des Farnesischen Stiers bekannt ist. Sie stellet den Amphion und Zethus vor, welche die Dirce, um derentwillen ihr Vater Lykus ihre Mutter Antiope verstiess, an einen Stier anbinden, und sie so schleifen wollen, um die Verstossung ihrer Mutter zu rächen. Dieses Werk wurde von Rhodus

nach

nach Rom in die Sammlung des Pollio Asinius gebracht, und von einem gewissen Battista Bianchi ohne Kenntniss der Griechischen Kunst aus dem Zustande der Verstümmelung wieder hergestellt. Was an dieser Gruppe noch alt ist, beweiset, dass die Meister derselben in dem schönen Zeitraume der Kunst lebten, und rechtfertiget die rühmliche Erwähnung dieser Künstler beim Plinius.

91. DAMOPHON von Messene, muss eine ziemliche Zeit nach Phidias, also ohngefähr gegen das Ende des vierten Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung gelebt haben, da zu seiner Zeit eine sehr starke Ausbesserung des Olympischen Jupiter nothwendig war. Das angeleimte Elfenbein hatte sich durch die Feuchtigkeit, welcher diese Statüe ausgesetzt war, abgelöset, und Damophon stellte diese berühmte Statüe auf das genaueste wieder her, wodurch er sich unter den Eleern sehr berühmt machte. In seiner Vaterstadt war von ihm die Statüe der Mutter der Götter, eine der Diana Laphria von Pentelischem Marmor, und mehrere marmorne Statüen im Tempel des Aeskulap; unweit Akakesium in Arkadien im Tempel der Proserpina Despöna die Statüe der Göttin und der Ceres auf einem Throne sitzend, nebst einem Fussschemmel aus Einem Marmorblock: neben denselben die Statüe der Diana mit einem Hirschfell bekleidet, ein Jagdhund, und die Statüe des Titanen Anytus; zu Aegium die Statüe des Aeskulap und der Hygiea.

Die folgenden Statüen, welche wir aus dem Pausanias anführen, sind entweder nicht von diesem, sondern von einem weit früher lebenden Damophon, oder es waren wichtige Ursachen vorhanden, welche ihn nöthigten, sie auf diese Weise auszuführen. Die Statüe der Juno Lucina zu Aegium, stand in einem sehr alten Tempel dieser Göttin, und wurde vielleicht anstatt einer eben so alten Statüe, deren dieser Tempel auf irgend eine Weise beraubt worden sein konnte, (und man weiss, wie sehr die Griechen das Alterthum ehrten) von Damophon gebildet; sie war von Holz, mit einem dünnen Schleier bekleidet, Kopf, Hände und Füsse waren von Pentelischem Marmor; aus eben der Ursache der besondern Heiligkeit eines hohen Alterthums scheint auch zu Megalopolis ein Mercurius ganz aus Holz, und eine Venus Machinatrix wie vorerwähnte Juno Lucina mit marmornen Extremitäten gebildet worden zu sein. Nähme man diese Ursache nicht an, so müsste man an zwei Bildner dieses Namens glauben, und den einen in eine Zeit versetzen, wo man erst anfing, den Marmor bearbeiten zu können, und aus Mangel an Geschmack die Statüen noch mit natürlichen Kleidern behing.

92. HE-

92. HELIODORUS wird blofs von Plinius unter den Künftlern, welche in Marmor arbeiteten, genennt, und lebte vermuthlich auch in dem fchönen Jahrhundert der Griechifchen Kunft. Plinius erwähnt von ihm eine Gruppe, welche den Pan und Olympus darftellte, die mit einander um den Preis der Flöte ftritten, und fagt, diefe Gruppe fei das zweite berühmte Symplegma (das erfte hatte Cephiffodor gebildet) in der Welt gewefen.

Griechenland ward nun nach dem Siege über den Macedonifchen König Perfeus, 164 Jahr vor unferer Zeitrechnung, eine Römifche Provinz, wurde aller feiner vorzüglichern Kunftwerke beraubt, und den Griechen fiel der Muth, wieder neue Denkmahle der Kunft zu errichten.

Viele Griechifche Künftler wandten fich nach Rom, wo fehr viele und prächtige Denkmahle errichtet wurden. Plinius nennt eine zahlenlofe Menge Griechifcher Künftler, von denen vielleicht viele um diefe Zeit und unter den Kaifern lebten, da aber nichts vorhanden ift, die Chronologie derfelben zu beftimmen, fo müffen wir fie mit Stillfchweigen übergehen, und wollen nur noch die wenigen Griechifchen Bildner nennen, deren Zeitalter und Werke anzugeben find.

93. ARCESILAUS, ein Freund des Lucius Lucullus, war ein vortrefflicher Künftler, deffen Modelle in Thon die Künftler felbft theurer bezahlten, als die ausgeführten Werke anderer Künftler. Er bildete eine Venus Genetrix, welche in Rom aufgerichtet wurde, ehe fie noch ganz vollendet werden konnte; eine Löwin, mit welcher mehrere geflügelte Amoretten fpielten, aus Einem Marmorblock; eine Statüe der Glückfeligkeit. Ein gypfenes Modell zu einer Trinkfchaale wurde ihm von dem Ritter Octavius mit einem Talent bezahlt.

94. PASITELES aus Grofsgriechenland, der gröfsefte Modellierer feiner Zeit, lebte ohngefähr mit Pompejus zugleich, und bildete einen Jupiter von Elfenbein in dem Haufe des Metellus. Plinius rühmt feinen Fleifs in der Ausarbeitung, und fagt, er habe nie etwas ausgeführt, ohne fich vorher ein Modell von Thon zu machen. Er fchrieb fünf Bücher über die berühmteften Werke der Welt, und befchäftigte fich viel mit dem Studium der Thiere.

95. ZENODORUS, ein berühmter Bildner, hatte in Gallien einen ungeheuer grofsen Mercur in Erzt gebildet, und wurde von Nero nach Rom berufen, das Bildnifs deffelben in einem 110 Fufs hohen Kolofs darzuftellen, welcher

cher hernach dem Sol gewidmet wurde. Der Guſs gelang nicht, woraus Plinius ſchlieſst, daſs die Kunſt in Erzt zu gieſsen damahls ſchon verlohren gegangen ſei.

Nachdem wir nun die einzelnen Griechiſchen Bildner ſo kurz und vollſtändig als möglich durchgegangen ſind, bleibt uns noch eine kurze Ueberſicht der Geſchichte der Kunſt unter den Römern übrig.

Die Römer hatten nie einen eigenen Styl in der Kunſt, und nie vorzügliche Künſtler. Die Errichtung ihres Staats war zu ſehr auf kriegeriſche Unternehmungen gegründet, als daſs ihnen die zu den Künſten nöthige Muſse übrig blieben wäre. Numa, ihr zweiter König, verboth den Göttern Statüen in ihren Tempeln zu ſetzen, welches Verboth jedoch Statüen der Götter überhaupt nicht ausſchloſs, welches der eherne Janus mit zwei Geſichtern beweiſet, die Numa ſelbſt geweiht haben ſoll. Zwar hatten ſchon alle ihre Könige Statüen gehabt, und ſich dieſelben ſelbſt errichtet, aber Winkelmann vermuthet nicht ohne Grund, daſs ſie von Hetruriſchen Künſtlern gebildet wurden, wie die Römer überhaupt ſowohl in Anſehung der Sitten als der Religion viel von den Hetruriern annahmen.

Auſſer den Königen wurden noch unter ihrer Regierung ſolchen Privatperſonen Statüen errichtet, welche ſich um den Staat verdient gemacht hatten, aber man weiſs auch beſtimmt, daſs nicht Römer, ſondern Hetrurier ſie bildeten. Tarquinius Priscus, unter welchem die Statüen zweier Sibyllen und des Augurs Attius Navius errichtet wurden, berief Hetruriſche Künſtler nach Rom, die Statüe des Olympiſchen Jupiter von gebrannter Erde zu machen. (Ohngefähr um dieſe Zeit blühten Dipönus und Scyllis zu Sicyon.) Nach dem Kriege mit dem Porſena, ohngefähr 508 Jahr vor unſerer Zeitrechnung, wurden groſse Verdienſte um den Staat mit ehernen Statüen zu Pferde belohnt, aber die Gröſse derſelben wurde auf drei Fuſs eingeſchränkt. Von dieſer Gröſse war alſo auch die Statüe des Horatius Cocles und der Clölia (Bupolus, Athenis, Perillus, Bathykles in Griechenland). In dieſen erſten Zeiten der Römiſchen Republik wurden den Göttern mehrere Tempel und Statüen errichtet; kann man aber aus der Beendigung des Tempels des Glücks binnen Jahresfriſt einen gegründeten Schluſs machen, ſo können wenigſtens die Tempel nicht prächtig ge-

we-

wesen sein. Spurius Cassius, der 482 Jahr vor unserer Zeitrechnung von seinem Vater ermordet wurde, hatte sich selbst eine Statüe errichtet; aus dem Einkommen von seinen confiscierten Gütern wurde die erste Statüe der Ceres zu Rom von Erzt gegossen. Einige Zeit darauf, ohngefähr 390 Jahr vor unserer Zeitrechnung, wurden den vier von den Fidenaten erschlagenen Römischen Gesandten eherne Statüen gesetzt. (Phidias.) Zur Zeit des Samnitischen Krieges, der 337 Jahre vor unserer Zeitrechnung anfing, und gegen 50 Jahre dauerte, wurden die Statüen des Pythagoras und Alcibiades, und einige Jahre darauf, des Herkules zu Rom errichtet (Lysippus.).

Zur Zeit des zweiten Punischen Krieges, der sich 200 Jahr vor unserer Zeitrechnung endigte, wurden die ersten Werke Griechischer Kunst nach Rom gebracht, demohnerachtet aber immer noch neue Statüen der Götter, und wahrscheinlich von Hetrurischen Künstlern daselbst gebildet, weil man aus Observanz gewöhnlich nur hölzerne oder irdene Statüen in die Tempel setzte, bis endlich nach Eroberung der Stadt Korinth, 144 Jahr vor unserer Zeitrechnung, und nach Unterjochung Griechenlands Rom mit einer ungeheuern Menge Griechischer Kunstwerke angefüllet wurde. Von dieser Zeit an sind wir berechtiget zu glauben, daſs die stolzen und in ihrem bürgerlichen Leben bequemen Römer die Kunstwerke von den durch sie überwundenen Griechen ausführen lieſsen. *G.*

Bildner der Neuern.

Die christliche Religion, welche in Griechenland eingeführt wurde, verboth die Verfertigung von Statüen, welche man Idole, Götzenbilder, nannte; die Griechen vergaſsen auch sogar das Mechanische der Bildnerei. Die Kunst zu mahlen, mehr begünstiget von der Religion, erhielt sich unter ihnen, nur war sie fast ausschlieſslich religiösen Darstellungen gewidmet.

In der Römischen Kirche machte man immer fort ausgehauene Bilder, die zwar ohne Weichheit, Geschmeidigkeit, Bewegung und Ausdruck und Leben waren; aber die Beschäftigung damit diente doch dazu, das Mechanische der Bildnerei nicht zu vergessen. Nach Italien berufene Griechische Mahler brachten die Zeichnung daselbst wieder empor, und mit dieser erhob sich auch die Bildnerei. Toscana hatte die ersten besseren Mahler unter

den

den Neuern hervorgebracht; Massolino hatte seinen Figuren eine Art von Grösse und Bewegung, und Massaccio Leichtigkeit und Gracie gegeben, als in eben diesem Lande der erste Bildner hervortrat, dessen Name unter den Künstlern genennet zu werden verdient.

1. DONATO oder Donatello, gebohren zu Florenz 1383, studierte ausser der Zeichnung und Bildnerei die Baukunst und Perspective. Sein erster Versuch war eine Verkündigung in Stein. Der Kopf der Jungfrau hatte den Ausdruck einer schüchternen Schamhaftigkeit; die Gewänder waren in der Manier der Griechen. Von seinem Crucifix von Holz sagte ein Mahler zu ihm, er habe einen Bauer und keinen Gott gebildet: worauf er seine Manier verbesserte. Den Greis am Glockenthurme der Kirche Santa Maria de Fiori hielt er für sein Meisterstück. Seine eherne Statüe des H. Markus an der Kirche desselben in orto wurde durch die Frage des Michel Angelo: *Marco, perchè non mi parli?* berühmt. Seine metallene Judith im Senat zu Florenz war sein erstes Werk, auf welches er seinen Namen setzte. Er starb 1466.

2. SIMON, Donatello's Bruder, machte eine von den metallenen Thüren der Peterskirche zu Rom. Eins seiner vorzüglichsten Stücke ist das Grabmahl Martins V. in der Kirche des H. Johannes.

3. ANDR. PISANO, oder Pisanello, war in der Mahlerei der Schüler des Andrea del Castagno, war als Bildner berühmt, und zeichnete sich als Stempelschneider aus. Von ihm ist die Medaille auf Mahomed II. der 1453 Constantinopel einnahm. Er arbeitete im Jahre 1478 noch zu Florenz.

4. ANDR. VERROCCHIO, der Lehrer des Peter Perugin und Leonard da Vinci in der Mahlerei, gab aus Neid über seinen letztgenannten Schüler diese Kunst auf, und beschäftigte sich einzig mit der Bildnerei. Von der Republik Venedig berufen goss er die Ritter-Statüe ihres Generals Bartolomeo Colleone in Erzt, bei deren Guss er sich erhitzte, und an den Folgen davon starb. Er erfand unter den Neuern die Kunst, Verstorbene abzuformen.

5. J. F. RUSTICI, ohngefähr 1470 zu Florenz gebohren, Schüler des Verocchio und nachher des Leonard da Vinci, von welchem letztern er die Kunst zu modellieren, den Marmor zu bearbeiten, in Bronze zu giessen und die Perspective lernte. Er bildete den metallenen Mercur auf dem Springbrunnen im Hofe des Pallastes zu Florenz, und Johannes den Täufer, schätzbar wegen Form und Ausdruck. Seine vorzüglichern Werke sind eine Leda,

eine Europa, eine Gracie, ein Vulkan, ein Neptun, und ein nackender Menſch zu Pferde.

6. MICHAEL ANGELO BUONAROTTI, geb. zu Florenz 1474, geſt. 1564, lieferte ſchon in ſeiner frühen Jugend Werke, worüber man erſtaunte, den Kopf einer alten Frau, und die Statüe eines Herkules. Sein Amor, den er in Florenz vergraben, und wieder ausgraben lieſs, wurde für eine ſchöne Antike angeſehen, bis der Künſtler einen zurückbehaltenen Arm deſſelben zeigte. Zu Bologna ſind von ihm die H. Petronia und ein Engel an der Arkade des H. Dominikus, zu Rom die koloſſaliſche Statüe Julius II. die Gruppe unſerer Lieben Frauen in der Peterskirche, die Grabmähler des Laurentius und Julius von Medicis, und am Grabmahle Julius II. ſein berühmter Moſes, eins der ſchönſten Werke der Neuern.

7. JAC. TATTI, bekannt unter dem Namen ſeines Geburtsortes Sanſavino, bei Arezzo im Toscaniſchen 1477 gebohren, war ein Schüler des Andr. Contucci, eines geſchätzten Bildners, und des Andr. del Sarte, eines berühmten Mahlers. Noch als Jüngling machte er zu Rom ein Modell von der berühmten Gruppe Laokoon, welches vor zwei andern nach Raphaels Urtheil den Preis erhielt, und in Erzt gegoſſen wurde. Auf einer Reiſe nach Frankreich, wohin er von Franz I. berufen war, wurde er von der Republik Venedig zu ihrem Architekten angenommen. Die Börſe auf dem S. Marcus Platze, nebſt den metallenen Statüen der Pallas, des Apoll, Mercur, und des Friedens, und dem allegoriſchen Basrelief iſt ſein Werk. Für ſeine Meiſterſtücke in der Bildnerei werden gehalten die marmorne Jungfrau in der St. Markus-Kirche, und Johannes der Täufer, gleichfalls von Marmor, in der Kirche Caſa Grande; man lobt im Allgemeinen die Leichtigkeit ſeiner Draperie und die Richtigkeit ſeiner Handlung. Er ſtarb 1570.

8. BACCIO BANDINELLI, 1487 zu Florenz gebohren, empfing von ſeinem Vater, einem geſchickten Goldarbeiter, und hernach von Ruſtici Unterricht. Als ein guter Zeichner wagte er es in der Mahlerei mit Michel Angelo um den Lorber zu ringen, aber es miſslang ihm. Er beſchäftigte ſich daher ausſchlieſslich mit der Bildnerei. Sein erſtes gröſseres Werk war ein Merkur von Marmor, den Franz I. erhielt; Leo X. bekam den Orpheus, der durch ſeine Leier den Cerberus beſänftigt. Franz trug ihm auf, den Laokoon in Marmor zu copieren, aber Clemens VII. behielt dieſe vortreffliche Copie zurück, welche 1762 durch eine Feuersbrunſt zu Florenz vernichtet wurde, und ſchickte jenem Könige Original-Antiken dafür.

Ban-

Bandinelli's Herkules ist zu Michel Angelo's David ein würdiges Gegenstück. Seine Manier ist gelehrt, aber wild; man siehet darin den Nachahmer Angelo's, vermisst aber die Grösse des Charakters jenes Meisters. Er starb 1559.

9. PROPERZIA ROSSI von Bologna, starb 1530 in der Blühte des Alters. Sie stellte unter andern die Leidensgeschichte in Relief auf einem Kirschkern dar, und wurde berühmt durch die Büste des Grafen Guido, und zwei Engel von Marmor auf der Façade der Kirche der H. Petronia. Die Darstellung der Geschichte Josephs mit der Frau des Potiphar in Relief soll das Erzeugniss einer unglücklichen Leidenschaft für einen andern, als ihren Gatten, gewesen sein. Sie mahlte auch und stach in Kupfer.

10. J. GOUJON, gebohren zu Paris, ist der erste Französische Künstler, der seinem Vaterland Ehre machte. Ein Basrelief von ihm am Brunnen Notre-Dame, welches einen Flussgott und eine Najade darstellt, ist von grosser Eleganz, in Ansehung der Zeichnung. Mehrere Reliefs von ihm, im Louvre, vorzüglich aber die am Springbrunnen der Nymphen, welchen man die Fontäne der Unschuldigen nennt, werden in Ansehung der Zeichnung, der leichten Draperie und der geschickten, guten Ausführung von Dandré Bardon sehr gerühmt. Er war auch Baukünstler und Stempelschneider; seine Münze auf Catharina von Medicis wird sehr gesucht. Er kam 1572 bei dem Blutbade am Bartholomäustage um.

11. W. DELLA PORTA von Mayland, vervollkommnete sich in der Zeichnung, in welcher ihn anfänglich sein Oheim unterrichtet hatte, zu Genua bei Perino del Vago, in welcher Stadt er verschiedene Reliefs für die Capelle St. Johannes machte. Im Jahr 1573 ging er nach Rom, stellte daselbst mehrere Antiken wieder her, und setzte dem berühmten Herkules neue Beine an, welche Michel Angelo so schön fand, dass er die 27 Jahr nachher entdeckten Beine dieser Statüe anzusetzen nicht für nöthig hielt. Die zwei am Grabmahle Pauls III. von Michel Angelo, neben der des Papstes liegenden Figuren, sind von Porta. Die Gerechtigkeit ist von idealischer Schönheit. Die vier Propheten in den Nischen zwischen den Pilastern der ersten Arkade der St. Peterskirche sind seine vorzüglichsten Werke.

12. GERMAIN PILON von Paris, ist der Correggio in der Bildnerei; voll von Gracie, aber oft incorrect. Man hält ihn in Ansehung des Charakters der Zeuche für den ersten Bildner. Alle Werke, die man von ihm kennt, be-

befinden ſich in mehrern Kirchen von Paris. Er ſtarb 1605.

13. JOHANN VON BOLOGNA, 1524 zu Douai gebohren, kam frühzeitig nach Rom, wo er die Meiſterſtükke der Alten und Neuern modellierte, und Unterricht von Michel Angelo genoſs. Er muſste aus Armuth Rom verlaſſen, und wollte in ſein Vaterland zurück; aber ein Freund der Künſte gab ihm zu Florenz ein Stück Marmor, woraus er eine Venus bildete, wodurch er anfing, berühmt zu werden; die Gruppe Simſon und ein Philiſter, für den Groſsherzog Franz von Medicis befeſtigte ſeinen Ruhm. Sein koloſſaliſcher Neptun auf einem Baſſin in dem Garten dieſes Fürſten, verdient Bewunderung, noch mehr aber der Raub einer Sabinerin auf dem Markte zu Florenz. Sein fliegender Merkur in Erzt iſt durch Gipsabgüſſe bekannt und berühmt. Sein Jupiter Pluvius iſt unſtreitig der gröſseſte Koloſs unter den neuern. Zu Genua, wohin er 1580 berufen wurde, machte er viele Modelle, welche in Erzt gegoſſen wurden; zu Florenz goſs er ſelbſt die Ritter-Statüen der Groſsherzoge Franz und Ferdinand Er arbeitete den Marmor gut, gab ſeinen Figuren viel Weichheit und Bewegung, und iſt einer der erſten Bildner unter den Neuern, obgleich ein wenig maniriert. Er zeigt gern, wie Michel Angelo, deſſen erſter Nachahmer er iſt, tiefe Kenntniſs der Anatomie; erreicht aber, ob er gleich bisweilen graciöſer iſt, ſein Urbild nicht. Er ſtarb 1608.

14. PETER TACCA, Schüler des Johann von Bologna, und Vollender einiger von demſelben angefangener Werke, worunter man auch die Ritter-Statüe Heinrichs IV. rechnet, welche, wie einige vorgeben, nach einer Zeichnung des Cigoli gemacht worden ſein ſoll. Er endigte auch das Pferd der Statüe Philipps III. und bildete die Statüe Philipps IV. allein, deren Pferd bloſs auf den Hinterfüſsen ſteht, wobei ihm, in Anſehung des Gleichgewichtes, Galilei behülflich geweſen ſein ſoll. Dieſe beiden Statüen ſtehen in Madrid, im Park Buen-Retiro. Tacca ſtarb 1640.

15. SIMON GUILLAIN, 1581 zu Paris gebohren, vervollkommnete ſich in der Kunſt, deren Anfangsgründe er von ſeinem Vater gelernt hatte, zu Rom, und ſtellte Ludewig XIV. in ſeinem 10ten Jahre zwiſchen ſeinem Vater und ſeiner Mutter, mit einer Fama, welche ihn mit Lorbern kränzt, in Erzt dar. Dieſe Gruppe ſtand am Pont-au-Change zu Paris, und machte den Künſtler ſehr berühmt. Seine beſten Figuren ſind die am Portal der Sorbonne und die Apoſtel in derſelben. Die Pariſer Academie wur-

wurde zu ſeiner Zeit geſtiftet, und er ward einer der zwölf Aelteſten derſelben. Er ſtarb 1658.

16. JAC. SARRASIN, 1590 zu Noyon gebohren, empfing den erſten Unterricht von dem Vater des Simon Guillain, und ging darauf nach Rom, wo er ſich frühzeitig unter den daſigen geſchickten Künſtlern auszeichnete. Der Cardinal Aldobrandin trug ihm einen Atlas und Polyphem auf, welche ſich zu Frescati befinden, und neben ſo vielen antiken Figuren noch immer viel Aufmerkſamkeit verdienen. Er arbeitete mehrere Werke mit Domenichino zugleich, unter denen man zwei Termen in Stuck auszeichnet. Sarraſin ſtudierte den Michel Angelo fleiſsig; erwarb ſich ſeine Kunſt, verband groſses Genie mit Eleganz und Gracie, und wurde in Frankreich, wohin er nach 18 Jahren zurück kehrte, in der Bildnerei das, was Vouet in der Mahlerei war, der Meiſter einer an berühmten Künſtlern fruchtbaren Schule. Seine geſchätzteſten Werke in Frankreich ſind die Karyatiden am groſsen Pavillon des alten Louvre zu Paris, die Gruppe Romulus und Remus zu Verſailles, und zu Marli die Gruppe zweier Kinder und einer Ziege, welche zwar etwas maniriert ſind, aber wirklich Fleiſch zu ſein ſcheinen. Er ſtarb 1660.

17. FRANZ DU QUESNOI, welchen die Italiäner *il Fiamingo*, den Flamländer nennen, wurde 1594 zu Brüſſel gebohren, erhielt den erſten Unterricht von ſeinem Vater, und führte noch als Schüler einige öffentliche Werke zur Verſchönerung ſeiner Vaterſtadt aus, wodurch er ſich eine Penſion zu einer Reiſe nach Italien erwarb. Er modellierte zu Rom die beſten Werke des Alterthums, wurde aber durch den Tod ſeines Beſchützers, des Erzherzogs Albert, bald in die Nothwendigkeit verſetzet, für ſeinen Unterhalt zu arbeiten; er machte alſo kleine Figuren von Elfenbein und Holz, Heiligen-Köpfe u. d. g. In dieſer Periode ſchloſs unſer Künſtler die innigſte Freundſchaft mit Pouſſin, der ſich in derſelben Lage befand; Pouſſin bemühte ſich den Styl der antiken Statüen in ſeinen Gemählden nachzuahmen, während Quésnoi ſeiner Sculptur die Weichheit der Gemählde Titians zu geben ſuchte, und vermöge des Studiums dieſes Mahlers in den Darſtellungen der Kinder jeden Bildner übertraf. Man trug ihm daher die Modellierung der Gruppen von Kindern auf, welche ſich neben den Säulen des Hochaltars der St. Peterskirche befinden. Sein 22 Palmen hoher Andreas in eben dieſer Kirche iſt eine der ſchönſten Statüen des neuern Rom, ſeine Suſanne zu Loretto wird bewundert wegen des Adels der Stellung, der Schönheit des Kopfes, des

ſanften Ausdruckes von Schamhaftigkeit und Frömmigkeit, und wegen der vortrefflichen Bekleidung. Er ſtarb 1646, und wie man ſagt durch Gift, das ihm ſein Bruder beibrachte.

18. J. LAUR. BERNINI, 1598 zu Neapel gebohren, machte ſchon in ſeinem achten Jahre den Kopf eines Faun, über welchen Kenner erſtaunten. Sein Vater führte ihn im zehnten Jahre nach Rom, woſelbſt er den ganzen Tag im Vatican zubrachte, und durch ſeine Verſuche die Hoffnung erweckte, ein zweiter Michel Angelo zu werden, welche er in der Folge jedoch nicht erfüllte. In ſeinem funfzehnten Jahre machte er die Statüe des H. Laurentius und des Aeneas, welcher ſeinen Vater trägt, beide von natürlicher Gröſse; der Ruhm, den er ſichdadurch erwarb, wurde durch ſeinen David, eines ſeiner beſten Werke, an dem man jedoch den niedrigen Ausdruck eines gemeinen Soldaten tadelt, noch vermehrt. Als er vierzig Jahr darauf dieſe Statüe ſahe, ſoll er traurig ausgerufen haben: Wie wenig Fortſchritte in der Kunſt hab' ich ſeit ſo vielen Jahren gemacht. Im achtzehnten Jahr bildete er die berühmte Gruppe Apoll und Daphne, welche für das Meiſterſtück der neuern Bildnerei gehalten wurde, und wenigſtens bis jetzt das angenehmſte Stück iſt. Sein Beſchützer, der Cardinal Maffei, ward unter dem Namen Urban VIII. Papſt, und trug ihm die Verzierung desjenigen Theiles der Peterskirche auf, welchen man la Confeſſione nennt; nach dem Tode dieſes Papſtes bildete er das Denkmahl deſſelben in derſelben Kirche, welches ſich, wie die meiſten ſeiner Werke, mehr durch Reichthum, als Weisheit in der Zuſammenſetzung und Anordnung auszeichnet. — Ludewig XIV. rief ihn 1665 nach Paris, woſelbſt er eine Zeichnung zur Façade des Louvre machte, welche jedoch nicht ausgeführt wurde, weil ſie mehr blendende als wirkliche Schönheiten darſtellte; ebendaſelbſt machte er auch die Büſte Ludewigs XIV. über deren Kühnheit in der Ausführung die Bildner erſtaunten. Nach ſeiner Rückkunft nach Rom bildete er die Ritter-Statüe eben dieſes Fürſten, welche auſſer der koloſſaliſchen Grösse nichts Auszeichnendes hat. Am meiſten rühmt man ſeine H. Bibiana und Thereſe, in welcher letztern jedoch die Entzückung der göttlichen Liebe allzu ſehr einer unheiligen Wolluſt gleicht. — Bernini war in der Architektur faſt eben ſo berühmt, als in der Sculptur. Der Baldachin, die Confeſſion und die Kanzel der Peterskirche ſind ſeine vorzüglichſten Werke der Baukunſt. In Stunden der Muſse beſchäftigte er ſich auch mit der Mahlerei, und man kennt an 150 Gemählde von ihm. Er folgte in allen ſei-

nen

nen Werken mehr ſeinen ſonderbaren Launen, als der Regel des Geſchmacks, und den ſchönen Muſtern des Alterthums, häufte in der Bildnerei eine Menge von Stoffen und Falten zuſammen, über deren Anordnung und Ausführung man erſtaunt, die aber faſt immer phantaſtiſch ſind; ſuchte mehr Weichheit als Richtigkeit der Formen, mehr Glanz als Wahrheit, und ward ſeines großen Anſehens wegen, dem guten Geſchmack in den Künſten nachtheilig. Er ſtarb 1680.

19. ALEX. ALGARDI, 1602 zu Bologna gebohren, war in der Mahlerei ein Schüler Ludewig Carracci's; als er ſich in der Folge der Bildnerei widmete, ließs er noch oft den Mahler durch ſeine Werke hervor blicken. Zu Mantua ſtudierte er die Mahlereien des Julius Romanus, zeichnete oder modellierte nach antiken Münzen und geſchnittenen Steinen, und verfertigte für den Herzog kleine Modelle von Elfenbein, welche in Erzt oder Silber gegoſſen werden ſollten, wodurch er eine kleine Manier erhielt. Er ging endlich nach Rom, ward Domenichino's Freund, welcher ihm zwei große Arbeiten verſchafte, eine Statüe des H. Johannes und der Magdalene, in übernatürlicher Gröſse in Stuck. Durch die letztere fing er an berühmt zu werden. Man trug ihm nun Ausbeſſerungen verſtümmelter antiker Statüen auf, unter denen die Stücke, welche er dem Herkules des Pallaſtes Verospi anſetzte, die merkwürdigſten ſind. Man fand nachher dieſe fehlenden Theile ſelbſt, aber Algardi's Wiederherſtellungen waren ſo ſchön, daſs man die Originalſtücke bloſs beilegte. Seine Gruppe der Enthauptung des H. Paul, in der Kirche der Barnabiten von Bologna, iſt vermöge der Kunſt der Zuſammenſetzung, der Schönheit des Ausdrucks und des Charakters ein vortreffliches Werk; ſein berühmteſtes aber iſt das Basrelief des Attila in der Peterskirche, wodurch er das leiſtete, wovon wir unter dem Artikel Basrelief ſprachen. Seine eherne Statüe des Papſtes Innocenz X. iſt die ſchönſte Statüe der Päpſte in Rom. Das Crucifix des Algardi iſt berühmt, und durch unzählige Copieen bekannt. Man warf ihm geſuchten Fleiſs in ſeinen Köpfen und Manier in ſeinen Draperieen vor. — Er zeichnete ſich auch in der Baukunſt aus, und radierte einige Blätter. Er ſtarb 1654.

20. FRANZ ANGUIER, 1604 zu Eu in der Normandie gebohren, übertraf ſeinen Lehrer Simon Guillain bald. Er arbeitete viel in England, ward in Rom Pouſſins Freund, und an der königlichen Academie zu Paris unter der Klaſſe der Lehrer angeſtellt. Dieſe Stadt

erhielt viele Werke von ihm; aber sein schönstes war das Mausoleum des Herzogs von Montmorency in der St. Marienkirche zu Moulins. Man warf ihm eine etwas zu runde und schwere Manier vor. Er starb 1699.

21. J. THEODON, ein Franzose von Geburt, und in Rom Bernini's Nebenbuhler. Die schöne Statüe des H. Johannes im Lateran erwarb ihm Bewunderung. Die Jesuiten setzten einen hohen Preis auf die Modelle zweier Gruppen, jede von fünf Figuren, mit welchen sie das Altar des H. Ignatius in der Kirche Jesu schmücken wollten; die berühmtesten Italiänischen Künstler erschienen im Wettstreit, und zwei Franzosen, Le Gros und Theodon erhielten die Preise. Die Gruppe des letztern stellt den auf den Götzendienst Blitze schleudernden Glauben dar. Im Leihhause zu Rom ist von ihm das Basrelief, die Söhne Jacobs eines Diebstahls wegen vor Joseph geführt, zu Versailles die Herme des Winters und des Sommers, und zu Paris in den Tuillerien die von Le Pautre vollends beendigte Gruppe Arria und Pätus. Er starb zu Paris 1680.

22. L. LÉRAMBERT, 1614 zu Paris gebohren, war in der Mahlerei Vouets, und in der Bildnerei Sarrasins Schüler. Seine ersten Arbeiten waren Büsten und Medaillons der vornehmsten Personen am Hofe Ludewigs XIII. Seine gröfseren Figuren waren ein Pan, ein Faun, eine tanzende Hamadryade, und eine Nymphe mit einem Tambourin; sie standen anfänglich am Bassin des Apollo zu Versailles, und wurden nachher in den Garten des Palais Royal gebracht; für denselben Garten machte er zwei Sphinxe von Marmor, und neben ihnen Knaben mit Blumenghirlanden in Erzt, und vier Gruppen, jede von drei Kindern von Marmor. Seine Werke zeigten viel Geschmack und Wahrheit, und eine gute Manier. Er starb zu Paris 1670.

23. P. P. PÜGET, 1622 zu Marseille gebohren, war Mahler, Baukünstler und Bildhauer. Er wurde in Rom mit Peter von Cortona bekannt, und studierte sich so sehr in die Manier desselben ein, dafs man viele seiner Gemählde für Werke jenes Meisters hielt. Hätten ihm seine Vermögensumstände erlaubt, die Antiken zu studieren, so würde sich kein neuerer Bildner mit Püget haben messen können. Er ging nach 6 Jahren in sein Vaterland zurück, woselbst er von dem Admiral Brezé den Auftrag empfing, das schönste Modell zu einem Schiffe zu machen. Er ging wieder nach Rom, und studierte die besten Mahlereien und Zeichnungen dieser Stadt. Nach seiner Zurück-

rückkunft nach Frankreich, mufste er feiner Gefundheit wegen die Mahlerei aufgeben; er widmete fich daher ganz der Baukunft und Bildnerei, in deren letztern er fich einen unfterblichen Ruhm erwarb. Seine erften Verfuche waren die zwei vortrefflichen koloffalifchen Termen am Hotel de Ville zu Toulon. Zu Genua machte er für die Kirche Unferer Lieben Frauen die 13 Fufs hohe marmorne Statüe des H. Sebaftian und Alexander Saoli, bald darauf für den Herzog von Mantua ein Basrelief, welches die Himmelfahrt darftellt. Der ftolze Le Brün bewunderte diefes Werk, und empfahl den Künftler an Colbert, der ihn wieder nach Frankreich zog, und ihm die Verzierung der Schiffe auftrug. Als Erholung nach feinen Berufsarbeiten entwarf er zu Toulon das Basrelief Alexander und Diogenes, vollendete er feinen berühmten Milon (den fterbenden Fechter) in dem Park zu Verfailles, fein Meifterftück, und eins der allerfchönften Werke der neuern Kunft, welches felbft dem Laokoon nicht nachftehen würde, wenn die Formen eben fo rein wären. Seine Gruppe Perfeus und Andromeda, in eben diefem Park, ift bei weitem weniger fchön, aber die Zartheit und Weichheit des Fleifches ift zu bewundern. Durch Le Brüns Cabale verliefs er feinen Poften, und ftarb 1634.

24. CASP. und BALTH. MARSY, 1624 und 1628 zu Cambrai gebohren, machten gemeinfchaftlich die ehernen Statüen Bacchus und Latona zu Verfailles, wodurch fie berühmt wurden; aber fie übertrafen fich felbft in der zweiten Pferdegruppe der Bäder des Apoll. Ihre Compofition ift voll Feuer, und ihre Ausführung elegant und fein. Der jüngere Bruder gab die Kunft auf, und der ältere machte nun Aurora, Africa, Mars und Enceladus zu Verfailles, in welchen Figuren man den jüngern Bruder gar fehr vermifste. Der ältere ftarb 1681 und der jüngere 1684.

25. FRANZ GIRARDON, 1630 zu Troies in Champagne gebohren, der berühmtefte unter allen Bildnern, welche unter und für Ludewig XIV. arbeiteten. Er follte ein Anwald werden, wurde aber auf vielfältiges Bitten zu einem Holzfchnitzer (*menuifier fculpteur*) gethan. Die Kirchen von Troies gewährten ihm in einer Menge hölzerner Statüen aus dem fechzehnten Jahrhundert, von einem guten Style, Mufter zur Nachahmung. Nach diefen Muftern bildete er eine Statüe der Jungfrau, welche feine Familie noch aufbewahret, und an welcher die Draperie fehr leicht behandelt ift. Er wurde dem Kanzler Seguier bekannt, und reifete auf deffen Koften nach Italien. Nach feiner Zurückkunft erwarb er fich Le Brüns Freundfchaft und ar-

arbeitete nach ſeinen Zeichnungen. Vier Statüen an den Bädern des Apollo erwarben ihm den Preis von 300 Louidors. Die Ritter-Statüe Ludewigs XIV. auf dem Platz Vendome war das erſte Werk der Neuern von dieſer Gröſse (21 Fuſs hoch), welche auf einen einzigen Guſs gegoſſen wurde. Unter ſeinen Werken im Park zu Verſailles zeichnet man aus die Bildnereien am Baſſin des Neptun, den Winter, die Pyramidenfontäne, vorzüglich aber die Gruppe, der Raub der Proſerpina. Die Pyramidenfontäne ausgenommen, ſämmtlich nach Le Brüns Zeichnungen. Man tadelt an ſeinen Werken, beſonders an denen in Marmor, einige Schwere. Er ſtarb 1715.

26. J. BAPT. TUBI, 1630 zu Rom gebohren, ward 1663 Mitglied der Pariſer Academie. Seine ſchöne marmorne Copie von der Gruppe Laokoon befindet ſich in den Gärten von Trianon. Zu Verſailles in der Mitte des Baſſins des Apoll iſt von ihm der Gott auf ſeinem Wagen mit vier Pferden, von Tritonen geführt; ferner die Fontäne der Flora, die Lyriſche Dichtkunſt, Acis und Galatea, und Amor mit einem Zwirnsknaul. Seine Religion und Unſterblichkeit in der St. Euſtachius-Kirche werden als ſchöne Werke gerühmt. Er muſste, wie alle Bildner ſeiner Zeit, nach Le Brüns Zeichnungen arbeiten.

27. MARTIN VAN DEN BOGAERT, bekannt unter dem Namen DESJARDIN, wurde 1640 zu Breda in Holland gebohren, und 1671 in die Pariſer Academie aufgenommen. Das erſte ſeiner gröſsern Werke war die Ritter-Statüe Ludewigs XIV., auf dem Bellecour zu Lyon. Die ſechs ſteinernen Gruppen, welche die Evangeliſten und die Kirchenväter vorſtellen, am Portal der Kirche des Collegiums Mazarin, der Abend, unter der Geſtalt der Diana mit einer Windhündin im kleinen Park zu Verſailles ſind gleichfalls von ihm. Am berühmteſten aber ward er durch das Denkmahl auf dem Platz *des Victoires.* Der König ſtand gerade, mit den Zeichen des Königthums, unter ſeinen Füſsen ein Cerberus. Dieſe Gruppe von 13 Fuſs Höhe, war der erſte Koloſs, mit einem einzigen Guſs vollendet. Das Piedeſtal war mit ſechs Basreliefs geſchmückt, und an den Ecken deſſelben lagen vier metallene gefeſſelte Sclaven. Bogaert ſtarb 1694.

28. ANTON COYSEVOX, 1640 zu Lyon gebohren, machte ſich ſchon vor ſeinem 17ten Jahre durch eine Statüe der Marie in dieſer Stadt bekannt, arbeitete nachher zu Paris unter Lérambert und andern geſchickten Künſtlern, und machte ſich frühzeitig berühmt. Die Statüe Ludewigs XIV. im Hofe des Hotel de Ville zu Paris war ſein erſtes öffentliches Werk; zu dem Pferde der Statüe deſſelben

ben Königes, welche die Stände von Bretagne errichten liessen, wählte er 16 der schönsten Pferde, und von diesen wiederum die schönsten Theile aus, da sich Bernini bloss mit einem flüchtigen Studium begnügte. Die zwei geflügelten Pferde in den Tuillerien zu Paris, auf denen Mercur und Fama sitzt, sind vortreffliche Beweise der Geschicklichkeit, die er sich in diesem besondern Theile erwarb. Der Flötenspieler, die Flora und eine Hamadryade eben daselbst sind schöne Denkmahle der Kunst. Ausser mehrern schätzbaren Statüen, die in verschiedenen Städten Frankreichs zerstreut sind, machte er viele Porträts in Büste und Medaillon. Er starb zu Paris 1720.

29. SEB. SLODZ, 1655 zu Antwerpen gebohren, ward Girardons Schüler. An seinem Hannibal in den Tuillerien, welcher die Ringe der Römischen Ritter zählt, schätzet man die Bestimmtheit der Formen und die Schönheit der Arbeit, vermisst aber Adel und Ausdruck. Zu Versailles ist von ihm die Gruppe Proteus und Aristäus, zu Marly die Statüe des Vertumnus. Er starb 1726.

30. PETER LE GROS, 1656 zu Paris gebohren, erhielt den ersten Preis, und reisete in seinem zwanzigsten Jahre mit einer Pension nach Rom. Die Jesuiten setzten auf zwei der schönsten Gruppen zur Verzierung des St. Ignatius Altars in der Kirche Jesu einen hohen Preis. Le Gros schickte auf Anrathen der Jesuiten selbst seine Modelle eingepackt, als kämen sie von Genua; Künstler und Liebhaber bewunderten sie einstimmig, und sprachen ihnen den Preis zu. Den Ruhm, den er sich dadurch erwarb, vermehrte sein berühmtes Basrelief des H. Ludewig von Gonzaga, welches aus zwei stark hervor springenden, durch Zwischenfiguren von verschiedenen Reliefs verbundenen Gruppen besteht. Unter die berühmten Werke desselben wird auch die Figur des H. Stanislaus gerechnet. Der Heilige liegt auf seinem Sterbebette; Kopf, Hände und Füsse sind von weissem, sein Gewand ist von schwarzem, und sein Bette von vielfarbigem Marmor; eine geschmacklose Wahl. Sein H. Dominicus in der Peterskirche wird unter die Meisterstücke von Rom gerechnet. — Er ging in sein Vaterland zurück, und wurde nicht so aufgenommen, als er es verdiente; er verliess es daher nach zwei Jahren wieder, während welcher er wahrscheinlich die Römische Dame in den Tuillerien machte, die für ein herrliches Denkmahl der Wissenschaft und des Geschmakkes des Künstlers gehalten wird. Nach seiner Rückkehr nach Rom bildete er verschiedene Werke, unter denen sich die H. Therese in der Carmeliter-Kirche zu Turin besonders auszeichnet. Sein Grundsatz war: Was weiter

nichts als angenehm ift, und keinen grofsen Charakter hat, ift nicht fchön. Er konnte fich über die Gleichgültigkeit, welche ihm die Academiker zu Paris bewiefen hatten, nie beruhigen, und ftarb 1719, wie man vermuthet, aus Harm.

31. NICOLAS COUSTOU, 1658 zu Lyon gebohren, ging im 18ten Jahr auf die Parifer Academie, erhielt im 21ften den erften Preis, und reifte mit Penfion nach Rom, wo er vorzüglich Michel Angelo und Algardi ftudierte, und das Rauhe des Einen durch das Angenehme des Andern mäfsigte. Hier machte er von dem ruhenden Herkules eine Copie. Nach drei Jahren kehrte er in fein Vaterland zurück, und wurde fehr gefucht. Sein erftes und Hauptwerk war die Gruppe, die Vereinigung der Seine und Marne, neun Fufs hoch, in den Tuillerien. In der Tritonen-Gruppe zu Verfailles, noch mehr aber in der Herabnehmung vom Kreuze, in der Kirche Notre-Dame zu Paris, zeigte der Künftler alle feine Talente. Sein letztes und gefchätzteftes, obgleich unvollendetes Werk ift das Basrelief *Le paffage du Rhin*, zu Verfailles. Die Formen feiner Werke find rein, man vermifst aber in ihnen den Charakter des Alterthums, und findet zu viel Franzöfifchen Gefchmack, befonders in feinen Jägern zu Marly. Er ftarb 1733.

32. CAMILL RUSCONI, 1658 zu Mayland gebohren, copierte zu Rom den Antinous, den Raub der Proferpina, den Belvederifchen Apoll, den Farnefifchen Herkules zwei Mahl in Stuck. Seine erften Arbeiten in Marmor waren das Grabmahl des Pallavicini und Fabretti, die Apoftel Matthäus, Andreas, Johannes und Jacob im Lateran. Sein vorzüglichftes Werk ift das Grabmahl Gregors XIII. in der Peters-Kirche. Erfindung und Ausführung deffelben find gleich fchön. Er ftarb 1728.

33. PETER LE PAUTRE, 1660 zu Paris gebohren, machte die Gruppe Aeneas, Anchifes und Afcanius, in den Tuillerien, welche unter die fchönften Werke Franzöfifcher Bildner gerechnet wird. Dem Aeneas fehlet jedoch mehr Gröfse, Schönheit, Adel und Heroismus. Seine H. Marcelline ift ein fchätzbares Werk. Er ftarb 1744.

34. ROBERT LE LORRAIN, 1666 zu Paris gebohren, ein Schüler Girardons, hatte als Künftler wenig Glück. Nach feiner Rückkehr aus Italien vollendete er zu Marfeille einige von Püget angefangenen Werke; führte zu Paris die Modelle des Girandon in Marmor aus; und fertigte viele kleine Cabinetftücke, unter welchen der Kopf einer Bacchantin von Vancleve, einem ge-

geſchickten Künſtler, für eine Antike gehalten und bezahlt wurde. In den Tuillerien iſt ein Bacchus von ihm. Er ſtarb zu Paris 1743.

35. ANGELO ROSSI, 1671 zu Genua gebohren, ging in ſeinem 18ten Jahre nach Rom, und machte ſich durch drei Basreliefs in der Capelle des H. Ignatius in der Peters-Kirche rühmlich bekannt. Sein Basrelief am Grabmahl Alexanders VIII. wurde auf Befehl Ludewigs XIV. abgeformt, und in der Franzöſiſchen Academie zu Rom als Muſter aufgeſtellt. Seine Kunſt im Relief iſt es, welche ihm einen unſterblichen Nahmen machte, und in welcher er es mit weit einfachern Mitteln, mit geringerer Hervorſpringung der Figuren des Vordergrundes weiter brachte, als ſein groſser Vorgänger Algardi. Unter ſeinen wenigen Statüen zeichnet man die koloſſaliſche Figur des H. Jacob, und einen jungen Satyr aus, der eine Weintraube iſſet. Er ſtarb 1715.

36. W. COUSTOU, 1678 zu Lyon gebohren, der Bruder des Nicolas, übertraf noch denſelben. Er arbeitete mit Le Gros am Basrelief des H. Ludewig von Gonzaga, vollendete das von ſeinem Bruder angefangene Basrelief *Le paſſage du Rhin*, und machte mehrere vortreffliche Darſtellungen in derſelben Gattung. In den Gärten zu Marly ſind von ihm Daphne (oder vielleicht richtiger Atalante) und Hyppomenes, die Gruppe, der Ocean und das Mittelländiſche Meer, und die letzten und vielleicht ſchönſten ſeiner Werke, zwei Gruppen, deren jede ein Pferd und einen Menſchen vorſtellt. Seine eherne, zehn Fuſs hohe Figur des Rhone, ehemals neben der Statüe Ludewigs XIV. zu Lyon, kann als ein Hauptwerk betrachtet werden. Er ſtarb 1746.

37. FRANZ DÜMONT, 1688 zu Paris gebohren, erhielt noch ſehr jung den erſten Preis, wurde aber von der Reiſe nach Italien abgehalten, und in ſeinem 23ſten Jahre Mitglied der Acadamie. Sein erſtes gröſseres Werk war ein vom Blitz getödteter Titane, in einem ſchönen Styl und fein gearbeitet. Seine Hauptwerke ſind Johannes und Joſeph in der Kirche der H. Sulpicia, Petrus und Paulus ebendaſelbſt. Er wurde erſter Bildner des Herzogs von Lothringen. In Lille wollte er noch die letzte Hand an das Grabmahl des Herzogs von Melün legen, als das Gerüſt unter ihm brach, wobei er Schaden nahm. Er ſtarb 1726.

38. EDMUND BOUCHARDON, 1698 zu Chaumont in Champagne gebohren, ſtudierte anfänglich die Mahlerei leidenſchaftlich; kam nachher in die Schule des Will-

helm

helm Coustou, erhielt nach einer Zeit den ersten Preis, und reisete nach Rom, wo er nächst den Alten Raphael und Domenichino studierte. Er machte von einem antiken schlafenden Faun eine schöne Copie; bildete Porträts in jenem schönen einfachen Geschmacke, welcher den Charakter seines Styles ausmacht. Nach seiner Zurückkunft nach Paris machte er für die Kirche der H. Sulpicia acht Apostel, Christus und Maria; die beiden metallenen Engel ebendaselbst, welche das Pult halten, trugen viel zu seinem Ruhme bei. In der Fontäne, in der Strasse Gronelle, dem vorzüglichsten seiner Werke, zeigte er alle seine Talente als Bildner und Architekt; aber am berühmtesten ward er durch seinen Amor zu Choisy, der sich aus der Keule des Herkules einen Bogen macht. Sein letztes ihm ganz würdiges Werk war die Ritter-Statüe Ludewigs XV. vielleicht das schönste Werk dieser Gattung, welches je hervor gebracht wurde. Er starb 1762.

39. LAMBERT SIGISBERT ADAM, 1700 zu Nancy gebohren, studierte und copierte zu Rom zehn Jahr die Antike, und stellte die zwölf marmornen Statüen wieder her, welche die Geschichte des Achilles darstellen, wie er vom Ulysses erkannt wird. Die alten Theile dieser Statüen sollen von den neu angesetzten nicht zu unterscheiden sein. In Originalwerken aber unterscheidet sich Adam sehr von der Antike. Sein erstes bedeutendes Originalwerk war das Basrelief in der Capelle des H. Johannes, welches die Maria darstellt, wie sie dem H. Andreas Corcini erscheint. Die Römer loben es sehr. Nach seiner Rückkehr nach Frankreich zierte er die Cascade zu Saint-Cloud mit zwei 18 Fuss hohen schätzbaren Statüen, die Seine und Marne. Zwei Gruppen, die er für die Gärten zu Choisy machte, und welche die Jagd und Fischerei vorstellen, erlangten die Zufriedenheit der Kenner nicht, weil der Künstler seinen Fleiss und seine Kunst vorzüglich an das Beiwerk gewendet, und die Diana der einen, und die zwei Nymphen der andern Gruppe weniger schön gearbeitet hatte. Sie wurden vielleicht deswegen an den König von Preussen geschenkt, und befinden sich zu Sans-Souci. Die Gruppe Neptun und Amphitrite zu Versailles ist von ihm. Er gab eine Sammlung antiker Griechischer und Römischer Sculpturen nach seinen Zeichnungen gestochen heraus, und starb 1759.

40. J. BAPT. LEMOYNE, 1704 zu Paris gebohren, suchte von seiner frühsten Jugend an das Schmeichelnde der Mahlerei mit der ernsten Würde der Sculptur zu vereinigen, wodurch er aber der Kunst mehr schadete als nutzte. Er hatte seinen Geschmack durch die grossen Modelle

delle der Alten und durch die herrlichen Werke der Römischen Schule nicht gereinigt und veredelt, und zeigte daher allzu viel Französische Manier, war in seinen Werken zwar voll Geist und Feuer, aber incorrect. Im Hotel Soubise befindet sich von ihm die Politik, die Klugheit, die Geometrie, die Astronomie, die epische und dramatische Dichtkunst. Zu Bordeaux war von ihm eine kolossalische Ritter-Statüe Ludewigs XV. und zu Paris in der militärischen Schule eine zu Fuss. Er starb 1778.

41. REN. MICHAEL SLODZ, bekannter unter dem sehr wenig verdienten Namen Michel Angelo, wurde 1705 zu Paris gebohren, erhielt zu Rom, wo er sich beinahe 17 Jahre aufhielt, oft den Vorzug vor den Italiänischen Künstlern, und wurde zur Verfertigung der Gruppe des H. Bruno in der Peters-Kirche erwählt; sein Grabmahl des Marquis Capproni ist wegen des Ausdrucks und der Kunst der Draperie ein sehr schätzbares Werk, so wie das der beiden Erzbischöffe zu Vienne im Dauphiné Montmorin und Auvergne. Slodz zeichnete sich vorzüglich in der Behandlung der modernen Draperie aus, fehlte aber bisweilen gegen die Reinheit der Formen. Er starb 1764.

42. NIC. SEB. ADAM, Sigisberts Bruder, 1705 zu Nancy gebohren, erhielt in seinem 23sten Jahre von der St. Lucas-Academie zu Rom den ersten Preis. Er studierte fleissig die Antike, stellte einige verstümmelte Statüen wieder her, und beschäftigte sich in Stunden der Musse mit der Mahlerei. In seinem 29sten Jahr stellte er den Märtyrertod der H. Victoria für die Capelle zu Versailles auf einem Basrelief dar, welches man für eins seiner besten Werke hält. In der Hauptgruppe des Neptunus-Bassins zu Versailles, welche sein Bruder bildete, sind die Nereide, das Kind, die Seekuh, die Seeungeheuer und der Delphin von ihm. Eins seiner letzten Werke war Prometheus. Er starb 1778.

43. J. BAPT. PIGALLE, 1714 zu Paris gebohren, hatte von Natur wenig Anlage zur Kunst, ersetzte aber diesen Mangel durch unermüdeten Fleiss. Um nicht unnöthiger Weise viele Zeit zu verlieren, machte er seine Studien und Copieen nach antiken Statüen zu Rom, wo er sich 3 Jahre aufhielt, bloss in Demirelief. Nach seiner Zurückkunft fing er zu Lyon seinen Merkur an, welcher allein ihm einen grossen Namen unter den Künstlern machen konnte, und ihm die Aufnahme in die Academie erwarb. Auf Befehl des Königes führte er diesen Merkur im Grossen aus, und machte die Venus zum Gegenstück desselben. Sie ist vortrefflich gearbeitet, kommt aber dem Merkur nicht gleich. Beide Stücke erhielt der König von Preus-

Preussen. Das berühmte Grabmahl des Marschalls von Sachsen zu Strasburg, und die wegen der Statüe eines Bürgers berühmte Statüe Ludewigs XV. zu Reims war sein Werk. Sein Knabe mit einem Käficht, aus welchem der Vogel entflogen war, erwarb ihm wegen der Wahrheit der Formen und des Ausdrucks vielen Beifall. Er starb 1785.

44. W. COUSTOU, der Sohn des unter N. 36. genannten Künstlers, wurde 1716 zu Paris gebohren, und half nach seiner Zurückkunft von Rom seinem Vater an der Pferdegruppe zu Marli. Sein erstes öffentliches Werk war die Apotheose des H. Franz Xavier in Marmor, für die Jesuiten zu Bordeaux. Er blieb lange ohne Beschäftigung, bis ihm der König von Preussen den Mars und die Venus auftrug. Die Heimsuchung Mariä auf einem metallenen Basrelief in der Capelle zu Versailles, ist das Werk dieses Künstlers, dem man im Allgemeinen die Erfindung in seinen Werken nicht abspricht, aber man weiss, dass er sie oft von andern geschickten Künstlern, und namentlich von einem ziemlich unbekannten Düpré ausführen liess. — Er starb 1777.

Wir setzen diejenigen Künstler, welche sich in unserm Vaterlande in der Bildnerei vorzüglich hervor thaten, um sie vor den Italiänischen und Französischen auszuzeichnen, am Schlusse dieses Artikels.

45. ALBRECHT DÜRER, 1470 zu Nürnberg gebohren und 1528 daselbst gestorben, war ein allgemeines Künstlergenie, zeichnete sich ausser der Mahlerei, dem Holzschneiden und Kupferstechen, welche letztere Kunst kurz vor ihm erst erfunden worden war, auch in der Baukunst und Bildnerei aus.

46. LEONHARD KERN, zu Forchtenberg ums Jahr 1580 gebohren, bildete seine in Deutschland erlangte Geschicklichkeit in Italien aus, und arbeitete in Holz, Stein und Elfenbein mit vieler Kunst. Sein Sohn Johann Jacob folgte dem Beispiel seines Vaters, und arbeitete zu Amsterdam und London.

47. GOTTFRIED LEYGEBE, 1630 zu Freystadt in Schlesien gebohren, 1683 zu Berlin gestorben, besass die bis auf ihn unbekannte Kunst, aus einer Masse von Eisen kleine Ritterstatüen zu schneiden; von ihm ist der Kaiser Leopold I. zu Kopenhagen, Karl II. von England als der H. Georg zu Dresden, und Kuhrfürst Friedrich Willhelm als Bellerophon zu Berlin.

48. RAUCHMÜLLER, welcher an der 1693 vollendeten Dreifaltigkeits-Säule zu Wien arbeitete, wurde

in

in der Darſtellung von Luft, Waſſer und Wolken von Niemanden übertroffen.

49. ANDREAS von SCHLÜTER, 1662 zu Hamburg gebohren, ſtudierte in Italien vorzüglich den Michel Angelo, und wurde nach Berlin berufen, wo er unter andern vielen Werken das Zeughaus verzierte, und das Modell zur vortrefflichen Ritterſtatüe des Kuhrfürſten Friedrich Wilhelm machte, welche 1700 von Johann Jacobi gegoſſen wurde.

50. BALTHASAR PERMOSER, 1650 im Salzburgiſchen gebohren und 1732 zu Dresden geſtorben, hat zu Berlin und Dresden viele, und zu Leipzig einige vortrefliche Arbeiten hinterlaſſen.

Uebrigens ſind noch Konrad Osner aus Nürnberg, Zwenkhof aus Wien, welche den Sommerhof und Garten zu St. Petersburg mit hölzernen und marmornen Statüen verzierten, und Dunker und Stahlmeier aus Wien, zwei ſehr gute Modellierer, Wiedemann und Schwarz aus Dresden, C. B. Adam, Sigisbert Michel, und die Gebrüder Ränz rühmlich zu erwähnen. Auch iſt Demoiſelle Collot, nebſt Properzia Roſſi (ſ. N. 9.), das einzige Frauenzimmer, welche es in der Bildnerei weit brachte, nicht zu vergeſſen. Sie iſt eine Schülerin des berühmten Falconet, und machte das Modell zu dem Kopfe der Ritterſtatüe Peters I. welche Falconet von 1768 bis 1770 in 18 Monaten vollendete. Und es iſt bekannt, daſs auch Oeſer in mehrern Werken bewies, er könne den Meiſſel mit nicht geringerer Geſchicklichkeit und Kunſt führen, als den Pinſel. *G.*

Bindung.

(*Muſik.*)

Liaiſon, Ligatura. Harmonie und Geſang haben beide ihre Bindungen. Für den erſten Fall entſtehen ſie, wenn ein oder mehrere Intervalle in einem Accorde verweilen, und ohne Anſchlag zu einer Signatur des folgenden werden, indeſs dieſes bei den übrigen von jenem Accorde durch einen erneuerten Anſchlag geſchieht. So erwachſen Diſſonanzen, und ſo iſt die Art ſie vorzubereiten. Gebundene Noten im Geſange und in Inſtrumental-Muſik ſind die, welche mit einem Bogen bezeichnet werden. In Beziehung auf Vortrag ſind ſie das Gegentheil von *ſtaccato.* *B.*

Bion.

Ein Griechischer Idyllendichter, von welchem unter dem Artikel Theokrit gehandelt werden wird.

Blumen.

(*Mahlerei.*)

Blumen müssen in der Mahlerei aus zwei verschiedenen Gesichtspuncten beurtheilet, und in zwei sehr verschiedenen Manieren behandelt werden. Der Mahler mahlet Blumen, entweder bloss und einzig aus der Absicht, die zärtlichsten, lieblichsten Kinder der Natur in seinem Kunstwerke darzustellen, oder ein anderes von ihm geschaffenes Werk damit zu verzieren. Im ersten Falle sind die Blumen Hauptwerk, im zweiten Beiwerk.

Blumen als Hauptwerk erfordern den pünctlichsten Fleiss, die eigensinnigste Treue, das geübteste Auge für die Töne der Farben, und das feinste Gefühl. Ohngefähre Formen und Umrisse und ohngefähre Farbengebung leisten bei der Blumenmahlerei nicht Genüge; eine gemahlte Blume, die nicht vollkommen ist, ist schlecht. Die neuern Beobachter der Natur haben bemerkt, dass auch die Blumen einiger so zu sagen geistiger Ausdrücke nicht ermangeln, haben Rührungen in denselben entdeckt, welche ein gewisses sympathetisches oder antipathetisches Gefühl in ihnen nicht undeutlich ahnden lassen; einige von ihnen ziehen sich bei der leisesten Berührung zusammen, andere entfalten ihre Schönheiten am Tage, andere bei der Kühle der Nacht; verschiedene neigen sich gegen andere Gattungen, oder wenden sich von ihnen; ein feinfühlender und geschmackvoller Mahler wird wie Verendael, Segher, Van Huysum diese Neigungen und Abneigungen der Blumen in seinem Kunstwerke seiner höchsten Aufmerksamkeit würdigen, aber vielleicht in der Zusammensetzung auf die Jahreszeit oder Gleichzeitigkeit der verschiedenen Blumen weniger Rücksicht nehmen, wenn er anders durch einen Verstoss dagegen höhere Schönheiten erreichen kann, wie Virgil kein Bedenken trug, die weit später lebende Dido mit dem Aeneas zu gruppieren.

Blumen als Gegenstand der Verzierung oder Charakterisierung historischer Stoffe müssen nach den Grundsätzen des Beiwerks (S. diesen Artikel) behandelt und beurtheilt werden. Die Manier, in

wel-

welcher die Hauptgegenſtände ausgeführt ſind, wird jedoch die Manier dieſer Nebenwerke beſtimmen; und der Grundſatz der Einheit ſowohl allzu willkührliche, unbeſtimmte, vage Nachahmung, als allzu fleiſsige, genaue, glänzende Ausführung verwerfen, weil in dem erſtern Falle die Haltung des Charakters, in dem letztern aber das Intereſſe für die Hauptgegenſtände nur allzu leicht leiden könnte. Blumen in hiſtoriſchen oder andern Werken der Mahlerei ſind alſo untergeordnete Theile des Ganzen, und dürfen daher weder genaue und fleiſsige Ausführung, noch auch ihren natürlichen Farbenglanz bekommen, weil ſie ſonſt das Auge einzig auf ſich ziehen würden. *G.*

Bogen.

(*Muſik.*)

Ueber gewiſſe Noten eines Tonſtücks gezogen, bedeutet, daſs ſelbige unabgeſetzt, gebunden, in einem Athem oder einem Bogenſtrich zu nehmen ſind. Beim Geſange wird er auch öfters gebraucht, um eine leichte Ueberſicht der zu dieſen oder jenen Noten beſtimmten Sylben zu gewähren. Was der Bogen ſei, mit dem gewöhnlich die Saiteninſtrumente beſtrichen werden, bedarf keiner Erläuterung; aber der rechte Gebrauch deſſelben in ſeinem ganzen Umfange gäbe hinreichenden Stoff zu einer deſto ausführlichern theoretiſchen Abhandlung. *B.*

Bogenflügel.

(*Muſik.*)

Ein in neuern Zeiten wieder bekannt gewordenes und durch Hohlfeld verbeſſertes Geigenwerk mit Taſten und Bogen von Pferdehaar, welches ſich nach dem Tode dieſes Mannes die Berliner Academie zueignete, um es allgemein bekannt zu machen. Der Zweck dieſes Inſtruments, dem Claviere die ihm fehlende Vollkommenheit in Aushaltung der Töne wie bei der Violine zu geben, iſt freilich ſehr gut; hat aber ungeheure Schwierigkeiten zu überſteigen, wenn ſanfter Anſchlag, Feinheit und Schattierung des Tons, dabei Statt finden ſollen. *B.*

Bogenhammerflügel.

(*Muſik.*)

Iſt eine neuere Erfindung des Herrn Greiner in Wezlar. Er beſteht aus zwei Clavieren, von welchen

das obere mit Drahtſaiten, und das untere mit Darmſaiten bezogen iſt. Beide Claviere können zugleich, aber auch einzeln geſpielt werden. Das erſtere iſt mit Hämmerchen verſehen, das letztere wird mit einem hierzu aptierten Bogen geſpielt. *B.*

Bogenſtellung.

(*Baukunſt.*)

Arkade. Eine Reihe von Oeffnungen, die oben mit Bogen geſchloſſen ſind, und wo ſich allemal zwiſchen zwei Oeffnungen ein Pfeiler befindet. Die Bogenſtellungen ſind keine neuere Erfindung, ſondern man trifft ſie ſchon bei den alten Griechen und Römern an. Sie wurden bei den Theatern und Amphitheatern gebraucht, wie an dem Theater des Bacchus zu Athen, an dem Theater des Marcellus und dem Coloſſeum zu Rom, und an dem Amphitheater zu Verona. Die Römer bedienten ſich ihrer ebenfalls bei den Waſſerleitungen. Jetzt werden ſie auch an Wohngebäuden angebracht und bisweilen bei den öffentlichen Plätzen angewandt, um einen Gang zu erhalten, unter dem man bei ſchlechtem Wetter, geſchützt vor Regen und Wind, gehen kann, bisweilen aber auch in den Höfen der Gebäude rings herum geführt, wo ſie ſich entweder nur vor dem untern Stockwerke befinden, oder zwei, drei Stockwerke hoch über einander angelegt ſind.

Man kann die Pfeiler bei den Bogenſtellungen entweder ganz einfach und maſſiv machen, oder ſie mit Säulen und Pilaſtern verzieren.

Macht man die Pfeiler einfach, ſo ſehen ſie am beſten aus, wenn ſich ihre Breite zu der Breite der Oeffnung des Bogens im Lichten verhält, wie 2 zu 3, die Breite des Bogens aber muſs zu ſeiner Höhe das Verhältniſs, wie 1 zu 2 haben. Der Bogen kann zwar auch etwas höher gemacht werden, niemals aber niedriger, doch darf, wenn er mehr Höhe bekommt, dabei das Verhältniſs der Breite zur Höhe, wie 2 zu 5, nicht überſchritten werden. Die Pfeiler ganz glatt zu laſſen, iſt nicht gut, weil ſie ſonſt ein gar zu einfaches Anſehn erhalten. Es iſt daher beſſer, daſs man ſie mit einem Kämpfer bekröne, und darauf den Bogen auffetze, dieſen aber mit einer aus etlichen Gliedern beſtehenden Einfaſſung und mit einem Schluſsſteine verziere. Man kann aber auch an den Pfeilern bäuriſches Werk anbringen, und dieſes ohne oder mit einem Kämpfer machen. Müſſen bisweilen die Pfeiler breiter, als nach dem angegebe-

benen Verhältnisse gemacht werden, so kann man ihnen das Ansehen der zu grossen Breite dadurch benehmen, dass man sie mit einem Vorsprunge, mit Feldern, oder Nischen verziert.

Diese einfachen Pfeiler kommen bei Bogenstellungen seltener vor, als die mit Säulen oder Pilastern besetzten. Die Verzierung mit Säulen ist hier nicht passend, weil ganz frei stehende Säulen nicht gut dabei können angebracht werden, die Wandsäulen aber sich mit dem guten Geschmacke nicht wohl vertragen. Die Pilaster werden daher für solche Pfeiler die schönste Zierat abgeben. Die Pfeiler müssen niemals schmähler gemacht werden, als zwei Pilaster-Breiten austragen, so, dass wenn der Pilaster in der Mitte des Pfeilers steht, der übrige Raum, auf jeder Seite des Pilasters, die Hälfte der Breite des Pfeilers beträgt. Dieser Raum wird der Nebenpfeiler genannt, welcher allezeit mit einem Kämpfer gekrönt sein muss, worauf die Schenkel des Bogens aufstehen. Es ist hierbei noch zu bemerken, dass, wenn man sich Dorischer Pilaster bedient, die Pfeiler breiter zu machen sind, als wenn man Jonische oder Korinthische braucht. Es muss auch bei dem Kämpfer, der Bogen-Einfassung und dem Schlussteine auf die verschiedenen Säulen-Arten Rücksicht genommen werden, damit bei der Dorischen weniger Verzierungen und Glieder, als bei der Jonischen, und bei dieser weniger Zieraten als bei der Korinthischen angebracht werden. Die Oeffnung des Bogens kann hier eben so hoch sein, als bei den einfachen Pfeilern. Die Pilaster werden entweder unmittelbar auf die Erde, oder auf Postamente gesetzt. Jede dieser Arten von Bogenstellung erfordert andere Einrichtungen und Verhältnisse, die man in den Anweisungen zu der Baukunst angeführt und beschrieben findet.

Man könnte zwar auch bei den Bogenstellungen die Pfeiler ganz weglassen, an ihrer Statt aber Säulen gebrauchen, und die Bogen entweder auf die Capitäle der Säulen stellen, oder auf das Gebälke der Säulen, das in der Oeffnung des Bogens durchschnitten sein, und daselbst seine ordentlichen Ausladungen bekommen müsste. Allein dieses ist theils der Festigkeit, theils dem guten Geschmacke zuwider. Und obgleich schon bei den Römern Bogenstellungen auf Säulen gebräuchlich waren, so sind sie demungeachtet nicht nachzuahmen. Sie kamen aber bei den Römern zu einer Zeit auf, da die Kunst schon ihrem Verfalle entgegen ging, nämlich zu den Zeiten Diocletians und Constantins des Grossen.

Die beste Form der Bogen zu den Bogenstellungen ist der halbe Zirkel, denn die elliptischen und gedrückten

Bogen fallen nicht ſo angenehm in das Auge. Die Rundung des Bogens muſs aber ganz geſehen werden, weil ſie ſonſt als ein gedrückter Bogen erſcheinen würde. Daher muſs ſie über den Kämpfer ſich zu erheben anfangen.

St.

B o ſ ſ e.

(*Bildnerei.*)

B o ſ ſ e, oder R o n d e - B o ſ ſ e nennt man im Gegenſatz der auf einem Relief vorgeſtellten Figuren, die völlige freie Ausführung derſelben, Modelle von Statüen in Gips und gebrannter Erde, oder Statüen in Erzt und Stein. Der Zeichner zeichnet darnach, wie er eine Academie zeichnet. Siehe die Artikel A c a d e m i e und A n t i k e.

G.

B o u r d o n.

(*Muſik.*)

H u m m e l b a ſ s, G r u n d b a ſ s, welcher beſtändig den nämlichen Ton angiebt, wie es bei ſolchen Stücken gewöhnlich iſt, welche Muſetten genannt werden. Man ſehe den Artikel M u ſ e t t e. *B.*

B o u r r é e.

(*Muſik und Tanzkunſt.*)

Eine Art von Tonſtück, welches ſich zu dem Tanze gleiches Namens ſchickt. Den Urſprung deſſelben leitet man aus der Auvergne her, wo es noch jetzt gebräuchlich iſt. Die B o u r r é e hat einen lebhaften Gang, und wie die meiſten Tänze, zwei Theile, und vier Takte, oder zweimal, auch dreimal vier Takte. *B.*

B o u t a d e.

(*Muſik.*)

Bedeutete ehemals eine Art von kleinem Ballet, welches man auf den erſten Einfall als ein Impromptu vortrug, oder vorzutragen ſchien. Man hat dieſen Namen auch bisweilen ſolchen Tonſtücken oder muſikaliſchen Gedanken gegeben, welche unter *C a p p r i c c i o*, P h a n-

Phantafie verftanden werden. Man fehe diefe beiden Artikel. *B.*

Brechung.

(*Mufik.*)

Siehe den Artikel Harpeggio.

Brücken.

(*Schöne Gartenkunft.*)

Die Brücken, deren fich der Gartenkünftler bedient, gehen gewöhnlich nur über kleine Canäle oder Bäche, und find blofs beftimmt, dem Spatziergänger einen bequemen Uebergang zu gewähren. Leichtigkeit, Befcheidenheit und Eleganz der Bauart werden daher nächft der Feftigkeit die erften Erforderniffe derfelben fein. Hohe Bogen würden den Schein grofser angewandter Mühe haben, würden nicht nur ganz zwecklos, fondern auch gewiffer Maafsen zweckwidrig fein; künftliche Ausarbeitung des Geländers, Schwerfälligkeit der Bauart, würde mit dem freien Spiele der Gegenftände umher, mit den leichten, natürlichen Baum - und Strauchgruppen widerlich contraftieren.

Mannigfaltigkeit in Anfehung ihrer Form, fchwankende Linien in Anfehung der Standorte der einzelnen Brücken ift in Gärten, wo keine Scene, kein Baum fich in dem andern wiederhohlen darf, nicht nur eine unnachlafsliche Bedingnifs, fondern der Gartenkünftler gewinnet noch, was den letztern Punct betrifft, dadurch ein neues Mittel zur Erreichung unendlich mannigfaltiger Anfichten, da er, wenn er mehrere Brücken in einer geraden Linie hinter einander fetzte, auf jeder von ihnen dem Betrachter denfelben Anblick vorlegen würde.

Uebrigens verbannet der Gefchmack fteinerne Brücken nicht ganz aus den Gärten; fehr gut wird eine etwas verfallene fteinerne Brücke auf den Anblick von alten Ruinen vorbereiten, und eben fo fchön eine Kettenbrücke von einer Felsfpitze zu der andern leiten, wie an manchen Plätzen von fanftem, lieblichem Charakter eine einfache Pfoste mit einer Lehne eine hinlänglich fchöne Brücke bilden wird. *G.*

B ü ſ t e.

(*Bildende Künſte.*)

Die Darſtellung der obern Theile des menſchlichen Körpers, des Kopfes, der Schultern und eines Theiles der Bruſt, wird, vorzüglich wenn dieſe Darſtellung ein Werk der freien Bildnerei (nicht auf einem Grunde in Relief) iſt, Büſte genannt, jedoch bedienet man ſich dieſes Ausdrucks auch von einer ſolchen gemahlten Darſtellung. Man ſehe den Artikel Porträt. *G.*

C.

C.

C.

(*Musik.*)

Bezeichnet zunächſt in der Muſik einen Ton, und zwar denjenigen, welchen man in dem gegenwärtigen diatoniſchen Tongeſchlecht als den erſten gelten läſst. Was C für eine Bedeutung habe, wenn es als Vorzeichnung gebraucht wird, und dem Worte Schlüſſel vorgeſetzt wird, findet man unter dem Artikel Schlüſſel.

B.

Cabinet.

(*Bildende Künſte.*)

Neben groſsen Sählen, in welchen Werke der Kunſt oder der Natur aufgeſtellt ſind, befinden ſich oft kleinere Gemächer, in welchen die ausgeſuchteſten Stücke ausgeſtellet ſind; dieſe kleinern Gemächer werden Cabinette genennt, daher man dieſen Namen auch den Sammlungen ſelbſt giebt.

Ein Cabinetſtück iſt ein ſolches, welches ſeines Werthes wegen, in Sammlungen von Werken der gröſseſten Meiſter aufgenommen zu werden verdient. Cabinetſtücke der Bildnerei werden oft, ohne Rückſicht auf innern Werth, diejenigen genennt, welche ihrer kleinen Menſur wegen an öffentlichen Orten nicht aufgeſtellet werden können.

G.

Cadenz.

(*Muſik.*)

Cadenza, *Cadence*, iſt derjenige Schritt in einem harmoniſchen Satze, mit welchem dieſer entweder zu einer kurzen Ruhe, oder zum vollkommenen Schluſſe gebracht wird. Man kann dieſen Schritt auf eine doppelte Art betrachten. Erſtens in Beziehung auf den Gang der einzelnen Stimmen, und zweitens auf den Gang der Harmonie. Im erſten Fall entſteht die melodiſche Cadenz und der Schritt beim Discant, welcher vom Subſemitonio in

in die Tonica gefchieht, heifst die Discant-Claufel; der Schritt der übrigen Stimmen, heiffen Alt- Tenor- und Bafs-Cadenz, und fie gefchehen auf folgende Art. Der Bafs fällt von der Dominante in den Grundton der Tonica, der Tenor von der Septime der Dominante in die Terz der Tonica; der Alt bleibt auf der Dominante liegen, und wird folglich beim Eintritt der Tonica zur Quinte deffelben. Im zweiten Fall, oder in Beziehung auf den Gang der Harmonie, ergeben fich hier viererlei Arten von Cadenzen. Die erfte ift die vollkommene oder Final-Cadenz. Hier tritt die Harmonie, oder welches einerlei ift, der Bafs von der mit der Septime bezifferten Dominante in den Accord der Tonica, und gewährt dem Ohre eine vollkommene Ruhe. Setzt man aber bei diefem Falle zu dem Accord der Tonica eine neue Diffonanz, und macht folglich das Ohr auf eine zu erwartende neue Tonfolge aufmerkfam, fo heifst diefer Schlufs eine vermiedene Final-Cadenz. Die unvollkommene, halbe, von einigen auch unregelmäfsig genannte Cadenz ift die, wenn der Bafs von dem Accord der Tonica in den der Dominante fchreitet. Diefer Schlufs, obfchon die Dominante auch eine vollkommene Confonanz ift, gewähret dem Ohre nicht die Ruhe, wie die Final-Cadenz, thut aber am Ende gewiffer Singftücke befonders in weichen Tonarten, bei unruhigem und angftvollem Affect, wo Bezeichnung vollkommener Ruhe Fehler wäre, gar keine üble Wirkung. Die unterbrochene Cadenz, *Cadence rompue*, *Cadenza d'Inganno* auch Trugfchlufs, heifst diejenige, wo der Bafs ftatt von der Dominante in die Tonica zu fallen, einen halben oder ganzen Ton aufwärts fteigt. Man darf aber diefen Schritt des Baffes nicht als den einzigen betrachten, durch welchen Trugfchlüffe zu bilden wären, denn die Art des Uebergangs von der Dominante in Intervalle verwandter Tonarten anftatt in die der Tonica, giebt deren eine beträchtliche Anzahl. Die Mittel-Cadenz ift diejenige, welche durch den Schritt in den Accord der mit der Tonica verwandten Tonarten oder deren Dominanten bewirkt wird. Sie hat zwar die nämliche Bezifferung, kann auch ähnliche und gleiche Schritte haben, wie die vollkommene, und unvollkommene Cadenz, leiltet aber dem Ohre in Beziehung auf Ruhe weniger Genüge, fie trennt Einfchnitte, und fchliefst Perioden. Noch eine Art von Cadenz ift da, wo der Bafs entweder auf der Tonica oder der Dominante ruht und anhält, indeffen in den obern Stimmen mancherlei harmonifche Gänge ausgeführt werden, und diefe heifst Orgelpunct, *point d'orgue*, Man fehe diefen Artikel.

Ein

Ein Mehreres über diejenigen Cadenzen, welche im Allgemeinen bekannter sind, als alle die eben angeführten, welche vor dem Schlusse von Arien, Concerten u. s. w. vorkommen, bei deren Eintritt der Bass auf die Dominante mit dem Quart-Sexten-Accord schreitet, und die man gewöhnlich auch figurierte Cadenzen nennt, findet man unter dem Artikel Fermate. *B.*

Caesur.

(*Musik.*)

Siehe den Artikel Einschnitt.

Calandrone.

(*Musik.*)

Ein Blas-Instrument, welches in Italien unter den Landleuten üblich ist. Es hat Löcher wie die Flöte, und zwei Klappen an der Mündung, welche nach erfolgtem Drucke den Ton durch zwei gerade einander gegenüber stehende Oeffnungen hindurch lassen. *B.*

Callissoncini.

(*Musik.*)

Eine Art Mandoline, deren Griffbret vier bis fünf Fuss lang ist, und deren man sich im Königreich Neapel und in der Levante häufig bedient. Siehe den Artikel Mandoline. *B.*

Camayeu.

(*Zeichenkunst.*)

Die Darstellung eines Gegenstandes mit einer einzigen Farbe, wobei bloss Licht und Schatten beobachtet und in ihren gehörigen Verschiessungen und Abstufungen nachgeahmet sind, wird im eigentlichsten Sinne Camayeu genennt. Man giebt aber auch Darstellungen von zwei oder drei Farben, wobei keine genauere Nachbildung der Farben der Natur gedenkbar ist, diesen Namen, und könnte vielleicht auch jedes schlecht colorierte, und wie aus einem Topfe angestrichene Gemählde von Menschenfiguren so nennen. *G.*

C a n a r i e.

(*Musik.*)

Eine Art von Tonstück, welches auf den canarischen Inseln seinen Ursprung soll erhalten haben, und eigentlich eine Art von *Gique* ist, nur dass sie eine noch lebhaftere Bewegung als die gewöhnliche *Gique* hat. Daher sie auch bisweilen durch $\frac{3}{16}$ angezeigt wird. Gewöhnlich steht sie im Dreiachtel- oder Sechsachteltakt. *B.*

C a n n e l ü r e n.

(*Baukunst.*)

Scanalature. Nach einem viertel- drittel- oder halben Cirkelstück senkrecht gezogene Rinnen, deren der Säulenschaft gewöhnlich sechszehn bis vier und zwanzig hat. Bei Dorischen Säulen, an welchen man sie schon im hohen Alterthum anbrachte, stehen sie ganz nahe an einander; bei Jonischen und Korinthischen aber ist allemal zwischen zwei Rinnen ein verhältnissmässig breiter glatter Streifen. Die Cannelüren geben den Säulen ein gefälligeres und schlankeres Ansehen. *G.*

C a n o n.

(*Musik.*)

Ist eine auf einander folgende, und regelmässig abgemessene Wiederholung des nämlichen Satzes von zwei oder mehrern Stimmen. Die Mannigfaltigkeit aller möglichen Canons ist zu gross, um selbige nach ihren charakteristischen Kennzeichen auch in der gedrängtesten Kürze hier einzeln zu erörtern, so wie vollständige Ueberlicht und Kenntniss der Regeln zu Verfertigung der mancherlei Canons verschiedene Lehrbücher gewähren. Was also hier in Betracht kommen kann, und was die Schranken dieses Werks zulassen, sind allgemeine und wesentliche Rücksichten beim Canon, und hieher gehören erstens, die Intervalle in welchen die Nachahmung oder Wiederholung des nämlichen Satzes geschieht; zweitens die Anzahl der Stimmen, die dieses thun; drittens die Art der Bewegung, in der es geschieht. In diesen drei Puncten verfährt der Tonsetzer nach Willkühr, und nach den nähern Unterscheidungszeichen erhält der Canon seine Benennung. So sagt man daher: ein Canon in

in der Quinte, in der Quarte, ein Canon zu zwei oder drei Stimmen, ein Canon *per augmentationem et diminutionem*. Es giebt aber auch Canons, die nicht an ein bestimmtes Intervall, nicht an einerlei Bewegung gebunden sind, bei denen man den Gesang vom Schlusse und vom Anfang, *per augmentationem* und *per diminutionem* u. s. w. wiederholen kann. Ein solcher Canon erhält den für ihn so passenden Griechischen Beinamen *polymorphus*. Das Merkmal, wenn die zweite oder dritte Stimme bei einem Canon eintreten soll, ist das Zeichen eines Paragraphs über dem System auf der Stelle, wo das geschehen soll. Man läſst selbiges aber auch zuweilen weg, damit sich der Witz irgend eines Tonkünstlers an der Auflösung üben könne; in diesem Falle könnte man einen solchen Canon als ein musikalisches Räthsel betrachten. Zu Verfertigung eines guten Canons, wenn er durchaus Reinheit der Harmonie behaupten soll, sind die Regeln des doppelten Contrapuncts unumgänglich nothwendig. Canon hieſs bei den Griechen eine Regel oder Methode, die Verhältnisse der Tonarten zu bestimmen. Man gab auch den Namen Canon demjenigen Instrumente, vermittelst dessen man diese Verhältnisse fand, und welches auch *Monochord* genennet wurde. S. den Artikel Monochord. *B.*

Canonik.

(*Musik.*)

So heiſst der wissenschaftliche Theil in der Musik, welcher die Berechnung der Tonweiten zum Gegenstand hat, um den Intervallen Reinheit und richtige Verhältnisse gegen einander zu geben.

Die Alten bedienten sich hierzu eines Instrumentes mit einer auch mehrern Saiten und beweglichen Stegen, welches sie *Canon*, *Helicon* auch *Chordotonon* nannten, und welches folglich mit demjenigen, von welchem wir noch gegenwärtig zu ähnlichem Zwecke Gebrauch machen, gleiche Beschaffenheit hatte. Man sehe den Artikel Monochord. *B.*

Cantabile.

(*Musik.*)

Bedeutet singbar, bequem zum Singen. Es wird Cantabile auch als Grad der Bewegung auf solche Instru-

ſtrumental-Stücke angewandt, deren Ausführung auch wohl der Singſtimme hätte übertragen werden können.

B.

Cantate.

(*Dichtkunſt.*)

Die Cantate, bloſs als Werk der Dichtkunſt betrachtet, hat keinen eigenthümlichen Charakter, und kann nicht als eine beſondere Gattung angeſehen werden. Sie iſt jederzeit ein lyriſches Gedicht; ihr Auszeichnendes liegt in ihrer Zweckmäſsigkeit für muſikaliſche Darſtellung der in ihr enthaltenen Leidenſchaften und Gefühle. Die Cantate muſs ein harmoniſches Ganzes dichteriſch ausgedrückter Vorſtellungen ſein, welche zu Hervorbringung einer muſikaliſch darſtellbaren Haupt-Leidenſchaft oder Haupt-Gefühls durch eine Mannigfaltigkeit von Arten und Graden muſikaliſch ausdrückbarer Rührung zuſammen ſtimmen. Dieſes Ganze von Vorſtellungen kann bald den Charakter der Hymne und Ode, bald den der Elegie, bald den des Liedes, bald einen aus ihnen zuſammengeſetzten Charakter beſitzen, in welchem jedoch Eine Stimmung die herrſchende ſein muſs. In der Ausführung ſeiner Vorſtellungen muſs der Dichter ſeine Einbildungskraft durchgängig auf den Tonkünſtler beziehen, und jeden Theil ſo anlegen, ordnen und einkleiden, daſs dieſer in ihm genugſamen Stoff zu natürlichen und rührenden Wirkungen ſeiner Kunſt finde. Der Dichter muſs ſich bei Abſaſſung eines ſolchen Werkes nicht vornehmen, den Tonkünſtler zu beherrſchen, und gewaltſam einzuſchränken; hier muſs er ihm dienen, und von den Reichthümern und der ganzen Kraft ſeines Genies nur einen ſolchen Gebrauch machen, daſs der Tonkünſtler dadurch die volle Freiheit behalte, ſich der Ausführung und Ausbildung ſeiner Rührungen bald mit einer weiſen Sparſamkeit, bald mit einer aus der Fülle des Herzens ſich hervordringenden Ueppigkeit zu überlaſſen. Dieſer Geſichtspunct allein muſs den Dichter einer Cantate in der Entwerfung ſeines Planes leiten, dieſer Geſichtspunct ihn leiten in der Abtheilung einzelner Partieen, in der Bildung der Uebergänge und der Verknüpfung aller Theile zu einem Ganzen. Ja ſelbſt der Styl, deſſen ſich der Cantatendichter bedient, muſs durchgängig auf muſikaliſche Ausdrückbarkeit und Wirkung berechnet ſein. Die Sprache der bloſs verſificierten Proſe iſt eben ſo gewiſs unpaſſend für die Cantate, als der gedrängte, energiſche, bildervol-

le und kühne Styl der höhern lyrischen Dichtkunst. Der Styl der Cantate scheint zwischen beiden Extremen in der Mitte zu liegen. Einfachheit, Leichtigkeit, sanftere Farbengebung, und eine gewisse (jedoch nicht bis zur Fadheit getriebene) Entwickelung (ich meine das Entgegengesetzte der Gedrängtheit) müssen ihn vorzüglich auszeichnen.

Recitativ und Arie sind der Cantate der Natur der Sache nach, wesentlich, so dass wenigstens ein Recitativ und eine Arie in jeder auch noch so kleinen Cantate nothwendig vorkommen muss. Allein es können auch nach dem Verhältnisse und der Art, in welchem der Dichter die Gegenstände ausführt, Cavaten, Ariosos, Arietten, mehrere oder wenigere, vorkommen. Auch Chöre können bei gewissen Süjets zweckmässig Statt finden.

Man kann die Cantaten theilen: 1) in solche, welche Leidenschaften und Gefühle durch Gedanken und Wahrheiten erregen, an welchen jeder Mensch, bloss als solcher, Theil nehmen kann, ohne sich erst etwa in eine andere Person hinein zu denken, oder eine Dichtung vorauszusetzen; man könnte diese betrachtende Cantaten nennen; 2) solche, wo der Dichter in seiner eigenen Person individuelle Leidenschaft und Gefühl ausdrückt; (z. B. die Flucht der Lalage, von Kleist;) 3) historische, wo der Dichter historische Personen sprechen läst; historische Cantaten; 4) solche, wo er Personen wirklich handelnd einführt, dramatische Cantaten; allegorischdramatische Cantaten, wenn die handelnd eingeführten Personen, allegorische sind.

Die historischen Cantaten erfordern eine besondere Freiheit der Behandlung, wenn über der Erzählung nicht der für die Cantate schlechterdings nothwendige Charakter des Lyrischen verlohren gehen, oder wenigstens dadurch verlieren soll. Es versteht sich von selbst, dass die höchste Vergegenwärtigung die Erzählung durchaus beseelen muss.

Die dramatische, besonders die allegorischdramatische Cantate wird immer etwas unnatürliches enthalten, wenn sie bloss musikalisch vorgetragen wird. Allein mit wirklichem Spiele dargestellt, begreife ich nicht, warum sie nicht eine Wirkung hervor bringen könne, die sich der grossen Wirkung der Oper nähere.

Wer eine ausführlichere Belehrung über die Erfordernisse einer Cantate, als Dichterwerks, in Beziehung auf musikalische Setzung wünscht, findet sie in Krauss: von der musikalischen Poesie. Unter den Deutschen ha-

haben meisterhafte Cantaten geliefert, Ramler, Gerstenberg, Niemeyer, Jacobi, Bürde u. a.

Siehe auch die Artikel Chor, Dichtkunst, Oratorium und Recitativ. *H.*

Cantate.

(*Musik.*)

Eine Gattung kurzen und lyrischen Gedichts, welches mit Begleitung abgesungen wird, aus mehrern abwechselnden Sätzen, als Arien, Recitativen u. d. gl. besteht, und nach seinem Inhalt sowohl für Kammer- als Kirchen-Musik eingerichtet werden kann. Im letzten Falle heisst die Cantate ein *Oratorium* oder auch eine geistliche Cantate, und muss alsdann in Rücksicht der Begleitung und des Charakters der vorkommenden Tonstücke der Würde des Gegenstandes angemessen sein. Aber sowohl in diesem als in jenem Fall, in welchem sie mehr umfasst, ist sie sehr vom eigentlichen Drama zu unterscheiden; denn die Cantate ist keine Handlung, sondern eine Darstellung der Empfindungen, welche die Betrachtung grosser und wichtiger Auftritte in der Natur und im menschlichen Leben in uns rege machten. Da die Erzählung der Veranlassung dieser Empfindungen ebenfalls in der Cantate Statt findet, so ist es für den Tonsetzer eine wichtige Beherzigung, in was für eine Form er diese und jene einkleide, ob in die Form des Recitativs oder der Arie u. s. w. Es können dem Charakter der Cantate unbeschadet, mehrere Personen eingeflochten werden, woferne nur Ergiessung der Empfindung ihr gemeinschaftliches Ziel ist. Das Wort und die Sache sind übrigens Italiänischen Ursprungs, und wahrscheinlich entwickelte sich die Cantate aus dem, was die Italiäner Madrigal nannten. S. den Artikel Madrigal. *B.*

Cantatille.

(*Musik.*)

Ist eine sehr kurze Cantate, deren Inhalt in zwei bis drei Arien, gewöhnlich nach Art der Rondeau's, oder ähnlicher Stücke mit Instrumental-Begleitung vorgetragen wird. Eine Cantatille ist eigentlich weder einer vollkommenen Entwickelung, noch eines vollendeten Gemähldes dieser oder jener Leidenschaft fähig, und folglich auch nicht das Ziel grosser Künstler. *B.*

Can-

Canto fermo.

(*Musik.*)

Heiſst in allgemeinerer Bedeutung bei den Italiänern Kirchengeſang, in einer engern hingegen verſteht man unter Canto fermo denjenigen Geſang, zu welchem eine Begleitung von einer oder mehrern Stimmen in Contrapunct geſetzt iſt, welche Stimmen unter ſich mancherlei harmoniſche Gänge bilden, ſo daſs dieſe jedoch eine genaue und richtige Beziehung auf die Melodie des Canto fermo haben. Dieſe harmoniſchen Gänge können beſtehen, ſowohl in einer ganz einfachen bloſs figurierten Tonfolge, als auch in kunſtreichern Anlagen, z. B. in Canons, Fugen, Doppelfugen, nachdem der Componiſt Kunſt und Scharfſinn beſitzt, und die Melodie des Canto fermo dieſe oder jene Einrichtung zuläſst, ſo wie es auch von der willkührlichen Wendung abhängt, die der Componiſt der Harmonie der Stimmen im Contrapunct giebt, wenn, oder in welcher Stimme der Canto fermo eintritt. Da die angegebene Behandlung des Canto fermo in ihrer Ausführung für kein Inſtrument beſſer paſst, als für die Orgel, ſo wählte man meiſt zu ſelbiger die Melodie eines Chorals, die daher in jener Manier vorgetragen, ſehr füglich als Vorſpiel und Einleitung in der Kirche ihren Platz behaupten kann. *B.*

Capitäl.

(*Baukunſt.*)

Knauf. So wird der oberſte Theil einer Säule oder eines Pfeilers genennt, der ihnen zur Verzierung, vorzüglich aber zur Bedeckung dient. Einige leiten den Urſprung des Capitäls von den Baumſtämmen her, die man im Anfange zu Säulen ſoll genommen haben, weil dieſe Stämme oben, wo die Aeſte abgeſchnitten werden, dicker und knotiger ſind, als an dem übrigen Stamme. Andere glauben, daſs das Capitäl aus Stücken Holz entſtand, die man über die hölzernen Pfähle oder Säulen legte, und das obere immer breiter als das untere machte, damit es als ein Kopf, die Laſt des horizontal darauf ruhenden Balkens deſto beſſer tragen möchte. Allein, da wir bei verſchiedenen alten Völkern, beſonders bei den Aegyptiern, Säulen mit Capitälen finden, die aus Stein gearbeitet ſind, weil in dieſem Lande, wegen Mangel des Bauholzes, alles mit Steinen gebaut werden muſste, ſo iſt

die

die Entstehung der Capitäle wohl nicht aus der Holz-Baukunst herzuleiten, sondern einer andern Ursache zuzuschreiben. Diese ist unstreitig das Gefühl, die Säule zu einem Ganzen zu machen, und ihr einen Kopf, oder eine Bedeckung zu geben, ohne welche sie unvollendet zu sein scheinen, und ein schlechtes Ansehen erhalten würde. Dieses finden wir an den Chinesischen Säulen, welche, da sie kein Capitäl haben, ungeachtet ihres guten Verhältnisses der Höhe zur Breite, dennoch einen nicht ganz angenehmen Eindruck verursachen.

Wir finden, dass schon die ältesten Völker der Erde, von denen sich bis auf unsere Zeit Denkmähler erhalten haben, die Indier, Perser, Aegyptier, die Nothwendigkeit fühlten, den Säulen Capitäle zu geben. Von den alten Indiern und Persern sind nur einige Capitäle übrig geblieben, deren Gestalt wir aus den Reisebeschreibungen des Niebuhr, Le Brün und Chardin kennen lernen. Bei den Aegyptiern aber treffen wir eine so große Anzahl von Capitälen an, dass wir die Geschichte dieses Theils der Säulen, von seinem ersten Ursprung an, bis zu der größten Ausbildung, die er bei dieser Nation erhalten konnte, genau verfolgen können.

Die allerältesten ägytischen Säulen hatten gar kein Capitäl, sondern wurden mit einer viereckigten Platte bedeckt, die einen bis drei Fuss in der Dicke hatte. Der erste Knauf, mit welchem man die Säulen zierte, war eine einfache Ausbäuchung, die sich unter der viereckigen Platte anfing, und etliche Fuss herunter ging, so dass dieser Knauf der Gestalt eines Fasses ähnlich war. Diese Capitäle wurden im Anfange ganz glatt gemacht, und bisweilen mit Hieroglyphen besetzt, hernach aber fing man an, ihnen mancherlei Verzierungen zu geben. Eine spätere Erfindung scheint eine andere und zierlichere Gestalt der Capitäle zu sein, da man sie nach der Art eines auf die Säule gesetzten Gefäßes, oder einer umgekehrten Glocke formte. Auch diese wurden erst glatt gemacht. Ihre nachmaligen Verzierungen bestanden in Laubwerk und verschiedenen Pflanzen, die bald flach, bald mehr erhoben herausgearbeitet wurden. Diese und noch mehrere Capitäle, welche die Aegyptier hatten, die aber hier anzuführen, zu weitläuftig ausfallen würde, haben theils Norden, theils Pocock in ihren Reisebeschreibungen abgebildet. Die Anzahl und Mannigfaltigkeit dieser Zierde der Säulen war in Aegypten so groß, dass es das Ansehen erhält, als ob jeder Künstler, bei der Angabe eines Gebäudes, ein eigenes und neues Capitäl zu den Säulen, welche er bei diesem Gebäude anbringen wollte, erfand, oder wenigstens ein

ein ſolches, aus einigen ſchon vorhandenen Capitälen zuſammen ſetzte. Pocock erwähnt unter den Aegyptiſchen Säulen einige, deren Capitäle mit dem Doriſchen und Korinthiſchen Knauſe Aehnlichkeit haben ſollen, und glaubt ſogar, hier den Urſprung der Korinthiſchen Säulen zu entdecken. Allein man darf dieſe Säulen nur genau betrachten, und mit den Griechiſchen vergleichen, ſo wird man finden, daſs eine ſolche Aehnlichkeit ſehr entfernt iſt, und bloſs in der Einbildung beſteht, ſo wie es auch wider alle Wahrſcheinlichkeit ſtreitet, daſs die Griechen ihre Säulenarten von den Aegyptiern ſollten entlehnt haben.

Wir kommen nun zu denjenigen Capitälen, die uns am meiſten intereſſieren, und die, theils wegen ihrer ſchönen Formen, theils weil ſie noch jetzt im Gebrauch ſind, unſere Aufmerkſamkeit vorzüglich verdienen. Daſs dieſes die Capitäle ſind, welche die Griechen erfanden, wird man leicht errathen können.

Das älteſte Griechiſche Capitäl iſt unſtreitig dasjenige, welches wir das Toscaniſche nennen, und deſſen Erfindung, dieſer Benennung wegen, gemeiniglich den Etruskern zugeſchrieben wird. Allein da dieſes Volk, unter andern Künſten, auch die Baukunſt von den Griechen lernte, welche ſchon in den früheſten Zeiten Colonieen nach Hetrurien ſchickten, ſo wird es ſehr wahrſcheinlich, daſs das Toscaniſche Capitäl kein anderes iſt, als das alte noch unausgebildete Doriſche, welche Muthmaſsung durch die Aehnlichkeit dieſer beiden Capitäle noch beſtärkt wird.

Die Einrichtung dieſes Capitäls lernen wir aus dem Vitruv (lib. IV. c. 7.) kennen. Es erhält, Figur 1, die Hälfte des untern Durchmeſſers der Säule zu ſeiner Höhe, *a b*. Dieſe Höhe wird in drei Theile getheilt. Der oberſte Theil, *b c*, wird zu dem Abacus genommen, der, nach Vitruv's Worten zu urtheilen, nicht viereckig, wie bei dem Doriſchen Capitäl, ſondern zirkelrund gemacht wurde. Der Abacus muſs ſo weit vorſpringen als der Säulenſchaft unten ſtark iſt. Von den beiden übrigen Theilen iſt der mittelſte, *c d*, zu dem Echinus, und der unterſte, *d a*, zu dem Halſe nebſt dem Ablaufe beſtimmt. Galiani, in ſeiner Italiäniſchen Ueberſetzung des Vitruv, verlangt, daſs unter dem Halſe nothwendig noch ein Ring angebracht ſein müſſe, der den Hals von dem Säulenſchafte abſondere, und er beruft ſich deſswegen auf eine Lesart Philanders, welche dieſer Gelehrte aber aus eigener Autorität annimmt. Da nun dieſer Ring weder nöthig noch ſchön, überdieſes auch der Vorſchrift Vitruv's zuwider iſt, ſo habe ich ihn weggelaſſen. Wie die neueren Baukünſtler das Toſcaniſche Capitäl gewöhnlich bilden, zeigt

die Figur 2. Vorzüglich weichen sie von den Alten darin ab, dass sie den Abacus viereckig machen, und den Säulenschaft von dem Halse durch einen Ring absondern, auch den Abacus noch mit einem Riemchen bedecken, obgleich dieses letztere nicht immer geschieht.

Die Griechen, welche die Baukunst ausbildeten, und allen Theilen eines Gebäudes schöne Formen gaben, setzten auch eigene Formen und Verhältnisse der Capitäle fest. Diesen einmal entdeckten schönen Formen blieben sie treu, behielten sie im Ganzen genommen bei, und suchten sie nur in einzelnen Dingen noch zu verbessern und zu verfeinern. Daher in so verschiedenen Griechischen Besitzungen einerlei Säulenarten, worunter besonders die Dorische die allgemeinste war; daher aber auch die nicht ganz genaue Aehnlichkeit aller Capitäle einer Art, und die kleinen Abweichungen bei den Capitälen aus den neuern Zeiten von den ältern. Die Griechen gaben jeder Art von Säulen einen eigenen Knauf. Sie hatten aber drei Säulenarten, die Dorische, die Jonische, die Korinthische, deren vorzüglichstes Unterscheidungszeichen der Knauf war.

Das Capitäl der Dorischen Säule ist, so wie die übrigen Theile der Säule, sehr einfach, und zeichnet sich vor den andern durch eine edle Würde aus. In den ältesten Zeiten bekam der Knauf noch keinen ganzen Model zur Höhe, und selbst zu den schönsten Zeiten der Kunst, unter dem Perikles, wurde er zu Athen nicht höher gemacht. Dieser Knauf, Figur 3, besteht aus einem Abacus und einem Echinus, der gemeiniglich unter sich drei bis fünf Riemchen hat, und eben so viel kleine glatte Streifen, die zwischen den Riemchen liegen, und durch einen Ablauf mit ihnen verbunden sind. Der Abacus *a*, der ungefähr zwei Fünftheile der Höhe des Knaufs zu seiner Höhe hat, ist eine viereckige Platte, und springt so weit vor, dass er allezeit breiter ist, als der untere Durchmesser der Säule. Durch diesen weiten Vorsprung des ganzen Capitäls über den Säulenschaft, erhält die Säule ein grosses und ehrwürdiges Ansehen. Der Echinus, *b*, ist etwas niedriger als der Abacus, und ungefähr ein Drittel der Höhe des Capitäls hoch. Er hat ein länglich rundes Profil, das bei einigen Capitälen mehr, bei andern weniger gerundet ist, allemal aber ein sehr edles Ansehen hat. Die Riemchen, *c*, unter dem Echinus, sind so geordnet, dass die obern über die untern vorspringen. Der Hals, *d*, ist mit dem letzten Riemchen durch einen Ablauf verbunden, und wird von dem Säulenschafte durch einen stark eingezogenen glatten Streif getrennt. Bei den Säulen zu Thorikus und des Apollotempels zu Delos hat der Hals

Can-

Cannelierungen, die das Capitäl von dem Schafte abſondern. Der Hals bei den Säulen des Tempels zu Segeſtus in Sicilien, beſteht aus einem glatten Streife, der etwas mehr eingezogen iſt, als der obere Theil des Schaftes.

In den nachfolgenden ſpätern Zeiten wurden mit dem Doriſchen Knaufe verſchiedene Veränderungen vorgenommen. Er bekam, nach Vitruv's Vorſchrift, (lib. IV. c. 3.) mehr Höhe, nämlich einen ganzen Model. Figur 4. Dieſe Höhe wurde in drei Theile getheilt. Der Abacus, *a*, bekam zwar immer noch einen weiten Vorſprung, und wurde zwei Model und den ſechsten Theil des Models breit gemacht, allein er erhielt weniger Höhe, nur ein Drittheil der Höhe des Capitäls, und war nicht mehr die ſchöne einfache viereckige Platte, ſondern wurde oben mit einer Kehlleiſte, *b*, verziert. Der Echinus, *c*, wurde ebenfalls niedriger gemacht, denn man gab ihm, die Ringe oder Riemchen, *d*, die er unter ſich hat, mit eingeſchloſſen, das zweite Drittheil des Capitäls zur Höhe, und er verlohr überdieſs ſein edles Profil, wofür er wie ein Viertelsſtab gebildet wurde. Das letzte Drittel des Capitäls wurde zu dem Halſe, *e*, genommen. Die neuern Baukünſtler ſind bei dem Doriſchen Capitäl ganz den Vorſchriften Vitruv's gefolgt, nur daſs ſie den Hals der Säule von dem Säulenſchafte durch einen Ring, *f*, trennen, von dem Vitruv nichts ſagt. Vergleichen wir nun das alte Doriſche Capitäl mit dem, wie wir es bei dem Vitruv finden, ſo iſt es augenſcheinlich, daſs es durch die Veränderungen, die es erhielt, viel von ſeiner Schöheit, daſs es ganz ſein groſses, feierliches Anſehen verlohr. Es iſt daher den Künſtlern unſerer Zeit vorbehalten, ihm dieſes Anſehen wieder zu geben, wenn ſie hierbei von den durch Vitruv angegebenen Verhältniſſen abgehen, und die ſchönern Verhältniſſe der Griechen nachahmen und wieder einführen.

Das Joniſche Capitäl unterſcheidet ſich von dem Doriſchen vorzüglich durch die groſsen Voluten, von denen auf jeder Seite eine herab hängt. Dieſe Voluten oder Schnecken ſtehen ſo, daſs man an der vordern und hintern Anſicht des Knaufes die Wendungen und den Gang der Schneckenlinie bemerkt, die ſich in einem Puncte endet, welcher das Auge der Schnecke heiſst, auf den Seiten des Knaufes aber die Rollen, oder zuſammen gerollten Voluten ſieht. Hierdurch erhielt dieſes Capitäl ein doppeltes Anſehen; ein anderes von vorn, ein anderes von den Seiten. Bei den Säulen hingegen, die an den Ecken der Tempel ſtanden, wurde die Eckſchnecke ſo herum gedreht, daſs man, ſowohl von vorn als auch an der einen Seite,

den Gang der Schneckenlinie sah, um diesem Capitäl auch an der Seite des Tempels die vordere Ansicht zu geben, und es daselbst den übrigen Capitälen, welche ebenfalls die vordere Ansicht hatten, gleich zu machen. Schon die Jonische Säule an dem kleinen Tempel am Ilissus bei Athen, das älteste Jonische Gebäude, das bis auf unsere Zeiten gekommen ist, hat ein solches Eckcapitäl. Erst spät unter den Römern, gegen oder unter der Regierung Constantins des Grofsen, fingen die Künstler an, alle Voluten heraus zu drehen, und dadurch dem Jonischen Capitäl von allen vier Seiten ein gleiches Ansehen zu geben. Sie bildeten auf diese Art das Jonische Capitäl, das noch jetzt gebräuchlich ist, und dessen Erfindung irrig dem Michael Angelo zugeschrieben wird. Wir finden dieses neue Jonische Capitäl an dem Tempel der Concordia, der unter Constantin dem Grofsen gebaut wurde.

Die Höhe des Jonischen Knaufes betrug mit den Voluten, bei den Griechen, bisweilen ungefähr zwei Drittheile der untern Säulenstärke, bisweilen etwas weniges über die Hälfte des untern Durchmessers der Säule. Vitruv (lib. III. c. 3.) bestimmt die Höhe dieses Capitäls so, dafs es mit den Voluten der Hälfte der untern Säulenstärke gleich sein soll. Diese Höhe theilt er in neun und einen halben Theil, wovon er einen und einen halben der Stärke des Abacus, die übrigen acht Theile aber der Höhe der Voluten giebt. An einem andern Orte nimmt Vitruv (lib. IV. c. 1.) zur Höhe des Jonischen Knaufes zwar nur den dritten Theil der untern Säulenstärke an, er spricht aber hier nur von der Höhe des innern Theils des Capitäls, ohne die Voluten. In der folgenden Zeit bekam dieser Knauf dadurch noch mehr Höhe, dafs der Hals von dem Säulenschafte durch einen Ring getrennt wurde, wie man dieses an dem Tempel des Erechtheus und der Minerva Polias zu Athen sieht.

Die Verzierungen, welche die Alten dem Jonischen Capitäl gaben, bestehen ausser den Voluten darin, dafs sie den Echinus mit Eiern besetzen, zwischen welchen Schlangenzungen stehen, und dafs sie oben aus den Schnekken ausgeworfene Zweige hervor gehen lassen. Dieses findet sich schon an dem Tempel am Ilissus. Hernach wurde auch noch die Kehlleiste des Abacus, über den Voluten, und der Ring unter dem Echinus verziert, und an den Säulen des Tempels des Erechtheus zu Athen hat auch der Hals Verzierungen.

Einige Künstler der neuern Zeiten, wie Palladio, Serlio, Vignola, und mehrere, haben das antike Jonische Capitäl gebraucht, andere aber, wie Scamozzi und

und Michael Angelo, bedienten sich des neuen, das unter den Römern aufkam. Der Unterschied beider Capitäle besteht, wie schon bemerkt worden ist, darin, dass bei dem alten, Figur 5, die Wendungen der Schnecken nur an der vordern und hintern Ansicht zu sehen sind, bei dem neuen aber Figur 6, die Voluten so heraus gedreht sind, dass man den Gang der Schnecke von allen vier Seiten erblickt. Hieraus entsteht aber auch die Verschiedenheit des Abacus, der bei dem alten Capitäl ein Viereck ist, bei dem neuen aber an den Seiten eingebogen und gegen die vier Ecken zu ausgeschweift wird. Bisweilen wird jetzt der Hals von dem Säulenschafte durch einen Ring getrennt, wie in der Figur 6; bisweilen fällt dieser Ring aber auch weg.

Der alte Jonische Knauf hat etwas Grosses und Edles, und daher unstreitig viele Vorzüge vor dem neuen. Man bedient sich aber des neuern Capitäls um desswegen häufiger, weil es auf allen vier Seiten ein gleiches Ansehen hat. Die schönsten Ueberbleibsel der alten Jonischen Capitäle, die unsere Künstler zum Muster wählen sollten, sind die an dem Tempel am Ilissus bei Athen, an den Tempeln des Bacchus zu Teos, des Apollo Didymäus bei Milet, an dem Tempel der Minerva Polias zu Priene, und die an dem Tempel des Erechtheus zu Athen. Abbildungen und sehr genaue Ausmessungen dieser Capitäle findet man in den Atheniensischen Antiquitäten des Stuart und in Chandlers Jonischen Alterthümern.

Das prächtigste und reichste Capitäl ist das Korinthische. Dasjenige, was man in den Ruinen des Apollotempels bei Milet gefunden hat, ist unstreitig das älteste dieser Säulenart, das bis auf unsere Zeiten gekommen ist. Es hat den untern Durchmesser der Säule zu seiner Höhe, und besteht aus einer Reihe Acanthusblätter, über welche sich abwechselnd eben solche Blätter und Blumenstängel erheben, die sich in Schnecken endigen. Das Korinthische Capitäl bekam, ausser seiner Höhe und Verzierungen, noch mehr Eigenes, wodurch es sich von den Capitälen der andern Säulenarten auszeichnete. Bei dem Dorischen und alten Jonischen Capitäl wurde der Abacus wie eine viereckige Tafel gemacht, und hatte auf allen vier Seiten eine gerade Linie; bei dem Korinthischen Capitäl aber erhielt er eine einwärts gebogene Linie. Bei den andern Säulenarten wurde in den alten Zeiten der Schaft der Säulen, oben wo der Hals des Capitäls sich mit ihm vereinigt, ohne Glieder gelassen, und bei der Jonischen Säule war er sogar unmittelbar mit dem Capitäl verbunden, hier aber wurde er oben mit einem Ringe, nebst einem

Riemchen bekränzt, wodurch man ihn und das Capitäl von einander trennte. In ſeiner ganzen Pracht erſcheint dieſer Knauf an dem choragiſchen Monumente des Lyſikrates zu Athen, das zu Alexanders des Groſsen Zeiten gebaut wurde. Hier iſt er faſt drei Model hoch, und hat zu unterſt eine Reihe glatte Blätter, dann eine Reihe zackige Acanthusblätter, zwiſchen welchen Roſen hervor wachſen, und darüber erhebt ſich ein groſser Strauſs von Blättern und Schnörkeln, der ſich um die Vaſe des Capitäls herum ausbreitet. Da man ſo verſchiedene Arten von dieſem Capitäl antrifft, ſo ſcheint es, daſs die Griechen bei der Verzierung deſſelben keinen gewiſſen und beſtimmten Vorſchriften gefolgt ſind, und daſs jeder Künſtler, der ein ſolches Capitäl angab, ſich bemühte, es ſo reich und ſchön als möglich zu machen. Eine ganz eigene Art des Korinthiſchen Knaufes ſieht man an dem Thurme des Andronikus Cyrrheſtes zu Athen. Hier hat der Knauf zwei Model zur Höhe, und weder Blumenſtängel noch Schnörkel. Er beſteht aus zwei Reihen Blättern über einander, wovon die untern Acanthusblätter, die obern aber lange glatte Blätter ſind, die bis an den Abacus hinan gehen. Dieſer hat das Beſondere, daſs er nicht nach einer ausgebogenen, ſondern nach einer geraden Linie gebildet iſt.

In ſpätern Zeiten wurden noch mehr Veränderungen mit dem Korinthiſchen Capitäl vorgenommen. Erſt unter den Römern erhielt dieſes Capitäl die Verhältniſſe und beſtimmte Geſtalt, die es noch jetzt hat. Vitruv (lib. IV. c. 1.) giebt ihm den untern Durchmeſſer der Säule zur Höhe. Der ſiebente Theil dieſer Höhe war die Höhe des Abacus, das übrige des Capitäls aber wurde in drei Theile getheilt, wovon man die zwei untern mit zwei über einander ſtehenden Reihen Acanthusblättern beſetzte, den oberſten Theil aber mit Blumenſtängeln verzierte, die ſich in Schnörkel oder kleine Voluten endigten, von denen zwei auf jeder Seite des Capitäls bis unter die Ecken des Abacus reichten, zwei kleinere aber unter der Mitte des Abacus, der daſelbſt mit einer Blume geſchmückt wurde, zuſammen kamen. Zu eben dieſer Zeit aber, unter der Regierung Auguſts, erhielt in Rom das Korinthiſche Capitäl mehr Höhe, als Vitruv ſie angiebt, und wurde etwas über den untern Durchmeſſer der Säule hoch gemacht, ſo daſs es ohne den Abacus zwei Model enthielt. Dieſe Höhe wurde hernach beibehalten, und noch jetzt wird das Korinthiſche Capitäl, Figur 7, zwei und ein Drittel Model hoch gemacht.

Ganz

Ganz ausgebildet und in ſeiner Vollkommenheit finden wir das Korinthiſche Capitäl an dem Porticus vor dem Pantheon und an dem Porticus der Octavia zu Rom. Nicht weniger ſchön und noch etwas mehr verziert ſind die Capitäle an den ſogenannten Tempeln des Jupiter Tonans und des Jupiter Stator zu Rom. Die beſten und genaueſten Abbildungen nebſt den Ausmeſſungen dieſer Capitäle findet man in Desgodez, *Les edifices antiques de Rome.*

Die Römer, die im Anfange die Baukunſt von den Etruskern entlehnten, hatten daher auch keine andern Säulen-Capitäle, als die Etruskiſchen, oder Toscaniſchen. Als ſie in der Folge die Griechiſche Baukunſt aufnahmen, bedienten ſie ſich auch der drei Griechiſchen Säulenarten. Aber es entſtand auch unter ihnen ein neues Capitäl, Figur 8, welches das Römiſche genannt und aus dem Joniſchen und Korinthiſchen zuſammengeſetzt wurde, indem es die Höhe des Korinthiſchen Capitäls und zwei Reihen Acanthusblätter, von dem Joniſchen Knauſe aber die groſsen Voluten über den Acanthusblättern erhielt. In den neuern Zeiten bekam es den Namen des zuſammengeſetzten Capitäls. Man findet dieſes Capitäl zuerſt an einem Tempel zu Mylaſa in Karien, der dem Auguſtus und der Stadt Rom zu Ehren erbaut wurde. Vielleicht erhielt es daher ſeinen Namen, weil es zuerſt an einem Tempel war gebraucht worden, welcher der Stadt Rom geheiligt war. Ein ähnliches Capitäl findet ſich auch an dem Tempel der Veſta zu Tivoli, der unſtreitig zu eben derſelben Zeit mit dem jetzt erwähten Tempel gebaut wurde. In ſeiner gröſsten Vollkommenheit und Schönheit erſcheint dieſes Capitäl an dem Triumphbogen des Titus zu Rom, das man in dem angeführten Werke des Desgodez abgebildet findet.

In der Gothiſchen und Mauriſchen Baukunſt finden ſich eine Menge und ſehr verſchiedene Arten von Capitälen, die aber meiſtentheils in ihren Verhältniſſen, wie in ihrer Ausführung, ſchlecht ſind. In den neuern Zeiten, als die Römiſch-Griechiſche Baukunſt wieder erwachte, nahm man die Capitäle an, die man theils in den Ruinen der römiſchen Gebäude fand, theils aus Vitru's Werk über die Baukunſt kennen lernte. Wir bedienen uns daher noch jetzt fünf verſchiedener Capitäle, des Toscaniſchen, des Doriſchen, des Joniſchen, des Korinthiſchen, des Römiſchen Knaufes, deren Abbildungen dieſem Artikel beigefügt, deren Maaſse aber nicht angegeben ſind, da man ſie in allen Anweiſungen zur Baukunſt findet.

Einige Baukünſtler haben ſich Mühe gegeben, neue Säulenarten und Capitäle zu erfinden, allein ſie ſind nicht glücklich darin geweſen, und ihre Capitäle ſind nur Veränderungen des Joniſchen und Korinthiſchen Knaufes. Unter Ludewig XIV. ward für den Erfinder einer Franzöſiſchen Ordnung ein Preis ausgeſetzt. Man brachte ein Capitäl heraus, das die Form des Korinthiſchen hatte, bei dem man anſtatt der Acanthusblätter Strauſsfedern nahm, an dieſe die Ordensbänder des Königs aufhing, darunter ein Diadem von Lilien ſetzte, und, ſtatt der Blume an dem Abacus eine ſtrahlende Sonne befeſtigte. Man verwarf aber dieſes Capitäl, weil es eine ſchlechte Wirkung that. Bei der ſogenannten Spaniſchen Ordnung, deren Capitäl aber auch das Verhältniſs des Korinthiſchen hatte, ſetzte man ſtatt der Roſen am Abacus Löwenköpfe. Sturm gab ſich Mühe, eine Deutſche Ordnung zu erfinden, deren Capitäl mit dem Joniſchen Aehnlichkeit hatte, und mit einer einzigen Reihe Blätter und mit ſechszehn Schnecken geziert war. Eine Erfindung, die zwar einfach iſt, aber nicht ſchön ausfiel. *St.*

Capriccio.

(Muſik.)

Iſt eine Art von Tonſtück, bei deſſen Verfertigung man ſich nicht genau an die bei gewöhnlichen Tonſtücken eingeführte Ordnung oder Folge der Ausweichung bindet, und deſſen Veranlaſſung man nicht immer im Gebiete der Empfindung zu ſuchen hat. Man giebt die Benennung Capriccio öfters denjenigen Stücken, die bloſs zur Uebung für Inſtrumente geſchrieben ſind, und dann beſtehen ſie aus einer gewiſſen figurierten Notenfolge, die auf eine oder die andre Art moduliert iſt. Als Uebung für den Tonſetzer befördern die Capriccio's die Geläufigkeit durch mancherlei Figuren in andere Tonarten zu modulieren, und dem ausübenden Tonkünſtler lehren oder geben ſie Anlaſs, Paſſagen nicht nur in Einer, ſondern in mehrern Tonarten, und folglich in mehrern Lagen auf den Inſtrumenten auszuführen. So kann in Rückſicht auf dieſe, die Ausführung und gehörige Bearbeitung einer einzelnen Triole mit dem oder jenem künſtlichen Bogenſtrich zu einem Capriccio für die Violine Stoff geben, welches mehr Geſchmeidigkeit in den Bogen legt, als Seitenlange Paſſagen. *B.*

C a r i c a t u r.

(Bildende Künste.)

Diese Benennung einer gewissen Gattung von Darstellungen zeigt schon die Art und Weise ihrer Zusammensetzung an, indem eine Ueberladung (*carico*) zu derselben erforderlich ist. Diese Ueberladung aber bestehet nicht in Uebertreibung der Umrisse und Formen im Allgemeinen, sondern in Uebertreibung derjenigen Formen und Umrisse, welche an einem Individuum besonders charakteristisch sind, oder irgend ein Gefühl, einen Ausdruck, ein Geschäft oder einen Stand des Menschen besonders charakterisieren. Und da alles, was übertrieben ist, nothwendiger Weise lächerlich sein muss, weil darin ein grosses Missverhältniss zwischen Mittel und Zweck sichtbar wird, so bedarf es nicht erst, wie Eberhard in seiner Theorie der schönen Künste und Wissenschaften lehrt, des Contrastes, eine Caricatur lächerlich zu machen. Man denke sich eine übertriebene Freundlichkeit, Dienstgeflissenheit in Miene, Stellung und Bewegung, denke sich ein übertriebenes Amtsgesicht im schönsten Einklange mit allen dieses Ausdrucks fähigen Theilen des Körpers, und es ist gewiss an und für sich schon so lächerlich, dass irgend ein dabei angebrachter Contrast dieses Gefühl des Lächerlichen nicht nur nicht erhöhen, sondern sogar theilen und also schwächen würde.

Diess die Caricatur der edleren Gattung, die man die geistige, oder die Caricatur des Ausdrucks nennen könnte. Es giebt aber auch eine niedrigere Gattung derselben, nämlich die, in welcher man nur Verunstaltung der Form beabsichtiget, und vermittelst einer Vergleichung mit regelmässigen Formen Lächerlichkeit verursachen will. Eine Caricatur, die weder künstlerischen noch moralischen Werth hat, da die erstere diesen doppelten Werth in hohem Grade besitzt, wie die Satyre, welche Gebrechen des Geistes schildert, derjenigen, die bloss über körperliche Fehler spottet, weit vorzuziehen ist.

In dieser doppelten Gattung der Mahlerei haben sich besonders hervorgethan Leonard da Vinci, Hannibal Carraccio, Salvator Rosa, Ghezzi und Hogarth, dessen Kupfer zu dem Hudibras Meisterstücke sind. *G.*

C a r i l l o n.

(Musik.)

Glockenspiel. Eine Gattung von Tonstück, welches in der Absicht gesetzt ist, dass es auf mehrern gestimm-

ſtimmten Glocken vorgetragen werden kann. Wegen des langen Nachſchalles der Glocken, vermöge deſſen ſo viele heterogene Töne und Miſsklänge zugleich gehört werden, iſt das Glockenſpiel eine ſehr erbärmliche und barbariſche Muſik, ſie mag vom Thurme, oder von einer Wanduhr geſpielt werden. Höchſtens thut ein ganz langſam vorgetragener Choral noch eine Art von erträglicher Wirkung.
B.

C a r t o n.

(Fresko - Mahlerei.)

Der Fresko - Mahler muſs in ſeinen Operationen ſo ſchnell zu Werke gehen, daſs er, um ſich nicht der Gefahr auszuſetzen, ſeine Umriſſe zu verzeichnen, ſich dieſelben erſt in eben der Gröſse auf ſtarkes Papier zeichnet, von welchem er alles, was nicht zur Figur gehört, wegſchneidet. Dieſe in ſtarkes Papier zu dieſem Behuf ausgeſchnittenen Figuren nennet man C a r t o n s. Bei dem Gebrauche ſelbſt umgeht der Mahler den Rand derſelben mit einem hölzernen oder eiſernen Stift, und zeichnet dadurch den Umriſs der Figur in einer leichten Vertiefung auf den friſchen Kalk.

Wir führen dieſen Artikel vorzüglich der berühmten Raphaeliſchen C a r t o n s wegen an, welche er für Tapeten machte, und man jetzt in England in dem Pallaſte von Hamptoncourt aufbewahrt. Sie ſtellen ſieben Geſchichten aus dem neuen Teſtamente dar, und ſind die vollkommenſten Werke dieſes groſsen Künſtlers. Der Ritter D o r i g n y hat ſie nach den Originalen gezeichnet und in Kupfer geſtochen. *G.*

C a r t u ſ c h e.

(Bildende Künſte.)

Eine gemahlte oder geſchnitzte, oft abenteuerliche und lächerliche Einfaſſung eines Wappens, einer Inſchrift, eines Namenszuges u. ſ. w. bei deren Zuſammenſetzung nicht ſelten ſowohl die allgemeinen Geſetze des Geſchmacks, als auch der beſondern Zweckmäſsigkeit verletzet wurden. Wahrſcheinlich brachte man ſie zuerſt nur über den Eingängen in die Häuſer an, aber ſie gefielen bald ſo ſehr, daſs man Fenſter, Camine, Alles mit ihnen verzieren zu können glaubte, und bei Landcharten und allen Arten von Grundriſſen ſich ihrer zur örtlichen Bezeichnung derſelben bediente. Unſer reinerer und einfacherer Geſchmack hat die-

diese sonderbaren und ausschweifenden Figuren jetzt so ziemlich allgemein verbannt. *G.*

Castagnetten.

(Musik.)

Die Alten bedienten sich bei ihren Tänzen und Bacchus-Festen kleiner Cimbale, die mit dem, was wir jetzt Castagnetten nennen, viel Aehnlichkeit hatten. Diese Gewohnheit hat sich bei den Mohren, Spaniern und Böhmen lange her erhalten. Aus Spanien kamen die Castagnetten nach Gascogne, wo man sich ihrer noch bedienet, um den Takt bei lebhaften Tänzen zu bezeichnen. Diess Instrument besteht aus zwei kleinen gebogenen Holzstückchen in Form einer Nussschaale. Beide Stücke sind mit einer Schnur verbunden, welche durch ein Loch gezogen ist, das durch eine kleine Erhöhung geht, und dem Instrumente gleichsam zum Griffe dient. Die Schnur wird um den Daumen oder um den Mittelfinger gewickelt, und dann läfst man die andern Finger an die Hohlungen anschlagen, indem man die eine an die andere geschwinder oder langsamer bringt. Die Bewegungen und Anschläge müssen in jedem Takte mehrmalen geschehen. Bei charakteristischen Chören in Balletten führen sie die Tänzer, und daselbst sind sie mit unter von keiner übeln Wirkung, nur muss die Musik genau dazu eingerichtet sein. *B.*

Catull.

Naivetät, Ungezwungenheit, innige Empfindung, und grosse Leichtigkeit im Ausdruck und in der Versification, sind die Vorzüge, welche den grössten Theil von Catulls Werken, seine Sinngedichte, Episteln und poetischen Tändeleien bezeichnen. Erfindung und Inhalt ist meistens unbedeutend, und ohne alle Kunst die Behandlung. Sie sind fast alle auf besondere Veranlassungen geschrieben, und viele hatten gewiss für seine Zeitgenossen grossen Werth, die uns jetzt unbedeutend scheinen. Der hohe Grad von Unsittlichkeit, der in seinen Gedichten beleidigt, kann zum Theil mit der Verderbtheit seines Zeitalters, und damit entschuldiget werden, dass die Dichter der damahligen Zeit ihre Werke nicht gerade dem gesammten Publicum, wie jetzt durch den Druck, sondern mehr dem engern Kreise ihrer Bekannten bestimmten. In einigen längern Gedichten, welche meistens aus dem Griechi-

schen

ſchen entlehnt ſind, trägt er den Charakter ſeines Originals. Vor kurzem hat uns Herr Ramler mit einer Ueberſetzung der beſten Stücke Catulls beſchenkt. — Er war ein Zeitgenoſſe des Cicero, gebohren zu Verona, im Jahre Roms 668, und ſtarb 705. *Bl.*

Cavatine.

(Muſik.)

Eine Gattung von Tonſtück, welches gewöhnlich ſehr kurz, ohne Wiederholung, und ohne zweiten Theil iſt. Man bedient ſich der Cavatinen öfters in obligaten Recitativen. *B.*

Cembalo.

(Muſik.)

Man ſehe den Artikel Flügel.

Ces.

(Muſik.)

So heiſst das, durch ein vorgeſetztes b um einen halben Ton erniedrigte Intervall C. Bloſs in Beziehung auf das Clavier würde es gleichviel ſein, dieſes Intervall Ces oder H zu nennen, da es auf dieſem Inſtrumente doch nur durch einerlei Ton, nämlich durch H anzugeben iſt; allein da hier andere weſentliche Rückſichten in Anſchlag zu bringen ſind, ſo iſt die Beibehaltung der Verſchiedenheit der Benennung nothwendig. Man findet unter dem Artikel Des einige Gründe dafür angeführt. Den Ton Ces moll zur Tonica machen zu wollen, würde, ſo thunlich es an und für ſich ſelbſt auch wäre, einen groſsen Hang zur Seltenheit verrathen, denn ſowohl in der harten als weichen Tonart dieſes Tones würde man ſich und den Spielenden eine eben ſo groſse als unnütze Menge Schwierigkeiten aufbürden. Dafür giebt man lieber dem Tone ſeine eigentliche Benennung H, und behandelt ihn nach ſeinen Verhältniſſen, die er auf der diatoniſchen Tonleiter hat. Ja man ſucht ſogar in Tonſtücken, wenn die Harmonie in Ces moll tritt, dieſer Tonart auszuweichen, und die Vorzeichnung der b in die der Kreutze zu verwandeln, da man hierdurch in H moll verſetzt wird, und wieder auf ebenen Wegen geht. *B.*

Chaconne.

(Musik.)

Ciaconne. Ein urfprünglich aus Italien ftammender Tanz, wo er ehemahls fo wie in Spanien fehr beliebt war. Diefer Tanz erfordert, dafs die Taktzeiten befonders marquiert werden, und das gröfste Verdienft bei deffen Verfertigung ift, eine Melodie zu finden, der diefes Eigenthümliche anzupaffen, und die aufferdem einer Menge Veränderungen fähig fei, weil die ganze Chaconne eigentlich nur aus Veränderungen befteht, die über jene Melodie, die vielleicht nur vier Takte lang ift, gemacht wird, und bei der der Bafs immer einerlei Begleitung hat. Dafs bei diefen Veränderungen, die mehrentheils aus dem Stegreif gemacht werden, manche *licentia poetica* mit unter mag vorgekommen fein, ift fehr leicht zu fchliefsen, befonders, wenn man bedenkt, dafs die Tonart öfters verändert wurde, und fich gleichwohl der Bafs hierdurch nicht im Geringften in feinem Gange ftören liefs. Die Taktart der Chaconne ift $\frac{3}{4}$ und die Bewegung langfam und marquiert. *B.*

Charakter.

(Aefthetik.)

Charakter einer Sache nennt man die Eigenthümlichkeit, oder die Eigenthümlichkeiten, wodurch fie fich von andern ihrer Art unterfcheidet. In diefer Bedeutung haben nicht blofs belebte, fondern auch unbelebte Wefen, nicht blofs fichtbare, fondern auch unfichtbare Wefen Charakter. Man fagt: Charakter eines Thiers, eines Baumes, einer Blume, einer Landfchaft, eines Fluffes, eines Baches, eines Waldes, eines Thales, eines Himmels, einer Jahres- einer Tages-Zeit, einer Leidenfchaft u. f. w. Das Charakteriftifche einer Sache kann beftehen: 1) in ihrer äufsern Form und Geftalt an und für fich; z. B. Charakter der Pappel, der Myrthe, der Cypreffe; der Rofe, des Marmors, des Chryftalls, des Diamantes; 2) in einer Kraft, die fich in Wirkungen für jeden andern als den Gefichtsfinn empfindbar zeigt; Geruch des Veilchens, Wehen des Weftwindes; Pfeifen der vom Winde bewegten Tannen; 3) in dem Ausdrucke von Zwecken der Natur; Charakter des Mannes, des Weibes; 4) in dem Ausdrucke von Vollkommenheiten, Kräften, Richtungen des Begehrungsvermögens, Neigungen, Hängen, Inftinkten, Fertigkeiten; Charakter des Löwen, des Tigers, des

des Hundes; 5) in Gefühlen, welche die Form erregt; Sanftheit einer Taube, Niedlichkeit; 6) in Ideenverbindungen, welche die Form herbei ruft; Charakter einer romantischen Landschaft.

Sinn und Einbildungskraft für das Sinnlich-Charakteristische der Gegenstände gehören wesentlich zum Kunstgenie. Dichter, Tonkünstler; bildende Künstler, Gartenkünstler, Alle bedürfen desselben. Der Dichter bedarf ihrer vorzüglich, da die Sphäre seiner Kunst den gröfseften Umfang hat, und gewissermaafsen Gegenstände aller Art unter sich befafst; am meisten bedarf er ihrer in beschreibenden und schildernden Werken. Nächst dem Dichter hat diefs Talent besonders der bildende Künstler nöthig, und kann ohne selbiges in keiner Gattung die höchste mögliche Wirkung hervorbringen. Wie wichtig sind für den Historienmahler die Charaktere der Gesinnungen, Leidenschaften, Gefühle; für den Landschafter, die Charaktere des Himmels, der Landschaften, der Waldungen, Berge, Thäler, Flüsse, Bäume u. f. w.; für den Porträtmahler, alle Charakteristischen Züge, durch welche sich in einem Kopfe die innern Eigenthümlichkeiten eines Menschen ausdrücken können! Je charakteristischer in einem Werke bildender Kunst alle Gegenstände gefafst und dargestellt sind, um so wahrer und täuschender ist es; sind die charakteristischen Züge Aeusserungen innerer Gemüthszustände, Gesinnungen, Leidenschaften, Gefühle, so kommt dem Werke in hohem Grade Ausdruck zu. Der Geschmack fordert aber auch, dafs in einem zusammengesetzten Werke die charakteristischen Züge harmonieren, und zu Einer Hauptwirkung zusammen stimmen. So wie ein Schauspiel, in welchem alle Personen bestimmt charakterisiert sind, defshalb noch kein schönes Schauspiel genannt werden kann, wenn nicht die mannigfaltigen Charaktere, so wie sie ästhetisch gezeichnet sind, eine harmonische Hauptwirkung hervorbringen, welche uns interessiert, und ein angenehmes Ganzes für das Gefühl bilden; so kann ein Werk bildender Kunst von durchaus bestimmt charakterisierten Gegenständen unsern Geschmack nur dann befriedigen, wenn die Vereinigung der Charaktere harmonisch ist, und unter ihren Wirkungen eine angenehme Einheit herrscht. Ein Landschafter kann ein Werk voll der feinsten Charakteristik liefern, welches dennoch wegen der Disharmonie der ausgedrückten Eigenthümlichkeiten den Geschmack beleidigt. Ein Blumenmahler kann eine Blumengruppe bilden, in welcher eine ungemeine Mannigfaltigkeit von Blumen, nach ihren Charakteren auf das genaueste bezeichnet, begriffen ist, die aber dessen ungeachtet Mifsfallen erregt, wenn die Cha-

Charaktere nicht zur Bewirkung eines reinen Vergnügens durch die Anschauung zusammen stimmen.

Ueber den Charakter einer Landschaft habe ich in meiner Abhandlung über die schöne Gartenkunst gehandelt. (Anhang zu Marnezia's Ländlicher Natur, nach der Grohmannischen Uebersetzung, und Originalideen über die krit. Philos. I. Th. V. Abh.) *H.*

Charakter eines Menschen.

(*Dichtkunst.*)

Die Vollkommenheit und Schönheit einer dichterischen Charakterzeichnung kann nicht mit hinlänglicher Bestimmtheit angegeben werden, wenn man nicht von dem Begriff eines Charakters ausgeht. Der Charakter eines Menschen ist dasjenige Verhältniss des Willens desselben zu den übrigen Kräften seiner Natur, in welchem die Handlungsweise gegründet ist, in welcher er sich gleich bleibt.

Jeder Mensch hat einen Charakter, und wenn man von einem Menschen, welchem feste praktische Grundsätze mangeln, sagen wollte, er sei ohne Charakter, so ist diess ganz falsch ausgedrückt, indem eben sein Charakter darin besteht, keine festen praktischen Grundsätze zu haben, und er sich darin gleich bleibt.

Dass in Werken der Dichtkunst, welche Begebenheiten und Handlungen der Menschen darstellen, alle an solchen wesentlich Theilnehmende Personen charakterisiert sein müssen, erhellet in mehr als Einer Rücksicht. Bei vielen ist die Charakterdarstellung Hauptzweck, bei andern kann die Begebenheit oder Handlung, ganz oder zum grossen Theil nur durch die Charaktere der Theilnehmenden Personen begriffen werden; bei allen überhaupt erfordert das Gesetz der Wahrheit und Uebereinstimmung mit der wirklichen Welt Charakteristik.

Allein nicht jede Charakterzeichnung verträgt sich mit der Natur eines Werkes der Dichtkunst, als schöner Kunst, der Geschmack fordert, dass sie ästhetisch sei und das Gefühl der Schönheit errege.

Ein Charakter wird ästhetisch dargestellt: 1) durch Beschreibung, *a*) wenn die Eigenthümlichkeiten desselben in einer solchen Form des Ausdrucks entwickelt werden, dass die Phantasie unabsichtlich übergehen muss zur Dichtung einer reichen Mannigfaltigkeit von äussern Handlungen und Situationen, die durch

den

den Charakter möglich find; *b*) wenn die Eigenthümlichkeiten deffelben in einer folchen Form des Ausdrucks entwickelt werden, dafs dadurch Neigung oder Abneigung in Beziehung auf denfelben bewirkt wird; 2) durch Erzählung, wenn folche Aeufferungen von Gefinnungen, und folche Handlungen derfelben mitgetheilt werden, durch welche man auf die Vorftellung desjenigen Verhältniffes des Willens zu den übrigen Kräften geführt wird, worin fie ihren Grund haben, und diefs in einer Form des Ausdrucks gefchieht, wodurch man geftimmt wird, fich mit freiem Spiele der Phantafie eine reiche Mannigfaltigkeit von Handlungen und Situationen vorzuftellen, die durch denfelben entftehen können, und zugleich mit Neigung oder Abneigung erfüllt wird; 3) durch dramatifche Darftellung, wenn die Perfon in der gegegenwärtigen Aeufserung folcher Gefinnungen, in der Motivierung und Vollendung folcher Handlungen dargeftellt wird, durch welche wir auf die Vorftellung desjenigen Verhältniffes des Willens zu den übrigen Kräften geführt werden, worin fie ihren Grund haben, und zwar dergeftalt, dafs wir uns jene aus diefem befriedigend erklären, und uns die Handlungsweife denken können, in welcher die Perfon fich gleich bleibt. Zugleich kann auch die Form des Styls, können und müffen die vom Dichter vorausgefetzten mimifchen Ausdrücke der Perfon mitwirken, um unfere Phantafie unabfichtlich zu ftimmen, fich das durch den Charakter Mögliche in einem freien Spiele zu dichten, und das Begehrungsvermögen zur Neigung oder Abneigung zu ftimmen.

Die Darftellung eines Charakters ift fchön, wenn fie durch Harmonie der Vernunft, welche die Begriffe herbei führt, und der Phantafie, welche ihnen entfprechende Bilder dichtet, durch überrafchende Vereinigung von Gefetzmäfsigkeit und Freiheit, ein Vergnügen an ihrer Form hervorbringt, welches wefentliche Aehnlichkeit mit dem Vergnügen an der fchönen Natur hat.

Wie abftract auch diefe Erläuterungen fcheinen, fo läfst fich dennoch ihre Richtigkeit an jedem Beifpiele eines in einem Dichterwerk äfthetifch und fchön dargeftellten Charakters zeigen, und, wenn die Grenzen diefes Werkes es erlaubten, fo würde ich es ohne Schwierigkeiten mit Agathon, Werther, oder irgend einem andern von Meifterhand gezeichneten Charakter verfuchen.

Die Grundfätze für die dichterifche Charakteriftik find: 1) allgemeine pfychologifche; 2) allgemeine äfthetifche; 3) befondere äfthetifche,

in Hinficht der Gattung, zu welcher das Werk gehört, und die eigenen Zwecke und Verhältniffe des Werkes.

I.

Grundbedingung für alle dichterifche Charakterzeichnung ift pfychologifche Wahrheit des Charakters, Uebereinftimmung deffelben mit den Gefetzen der menfchlichen Natur; der Charakter mufs möglich fein. Man vermifst in einem Charakter pfychologifche Wahrheit; *a*) wenn fich Widerfprüche in ihm finden, die nach den Gefetzen der menfchlichen Natur nicht möglich find; ich fage mit gutem Grunde, nach den Gefetzen der menfchlichen Natur, denn es giebt viele Widerfprüche in menfchlichen Charakteren, die mit den Gefetzen der menfchlichen Natur fehr wohl übereinftimmen. Dafs ein Menfch ein feines Gewiffen, und kein Gefühl für wahre Ehre habe, von phlegmatifchem Temperamente, und der feurigften Liebe fähig fei, ift pfychologifch unwahr, nach den Gefetzen der menfchlichen Natur unmöglich; dafs aber ein Menfch durchgängig gewiffenhaft handle, nur nicht, wenn feine Rachgier gereitzt ift, dafs ein Menfch zugleich höchft ehrgeitzig, und, wenn es auf gewiffe Zwecke ankommt, jeder Erniedrigung fähig ift, dafs ein Menfch zugleich der äufferften Enthaltfamkeit und der äufferften Ausfchweifung fähig, zugleich fähig ift, fich alles zu erlauben, und alles zu verfagen, ift nach den Gefetzen der menfchlichen Natur fehr wohl möglich. Wenn ein Charakter pfychologifch wahr ift, fo ift er auch zugleich in allen feinen Theilen confequent und confiftent.

Allein die pfychologifche Wahrheit eines Charakters mufs auch evident fein, und um eingefehen zu werden, keines langen Nachdenkens bedürfen. Ich nenne die Eigenfchaft einer Charakterzeichnung, nach welcher das Ganze des Charakters fogleich begriffen wird, den pragmatifchen Geift derfelben. Die Evidenz der pfychologifchen Wahrheit eines Charakters ift gleich nothwendig für jedes dichterifche Werk, von welcher Gattung es auch fei, für befchreibende fowohl als für erzählende und dramatifch darftellende. Selbft wenn der Charakter eine feltenere, zweideutigere Vereinigung der Seelenkräfte darböthe, ja wenn er durchgängig aus Widerfprüchen beftünde, fo müfste dennoch der Dichter die Darftellung fo anlegen, dafs augenblickliche Evidenz bewirkt würde, wenn anders der Zweck des Werkes nicht erfordert, den Lefer oder Zufchauer über gewiffe Züge eine

Zeitlang unentſchieden zu laſſen. Charaktere, welche jener Evidenz gar nicht fähig ſind, können auch nicht Gegenſtände der Kunſt ſein.

Vollkommen gute Charaktere, als Ideale aufzuſtellen, iſt der pſychologiſchen Wahrheit nicht zuwider, wenn dieſelben nur den Prinzipien der Vernunft gemäſs gebildet werden. Eben ſo wenig iſt es der pſychologiſchen Wahrheit zuwider, in einer Geſchichte, oder einem Schauſpiele Perſonen aufzuführen, welche ſich durchgängig tugendhaft zeigen, ohne eine menſchliche Schwäche zu verrathen. Es giebt deren in der wirklichen Welt, obwohl ſelten. Und wenn ſie ſich in der Handlung, an welcher ſie Theil nehmen, durchgängig als tugendhaft zeigen, ſo folgt daraus nicht, daſs ſie überhaupt von allen moraliſchen Gebrechen und Schwächen frei ſeien. Uebrigens läugne ich nicht, daſs der Dichter mit ſolchen Charakteren höchſt ſparſam ſein müſſe, und daſs er gewiſs in den meiſten Fällen mehr wirke, wenn er ſeinen Helden Züge von Menſchlichkeiten beifügt.

Vollkommen böſe Charaktere ſind entweder ſolche, in denen der gute Wille ganz ruht, und die im Zuſtande ihrer ſittlichen Verderbtheit überhaupt nur nach böſen Maximen handeln, oder ſolche, die ſich in der Handlung, an welcher ſie Theil nehmen, durchgängig als bös zeigen. Die erſtern ſind ſo wenig als die letztern der pſychologiſchen Wahrheit zuwider.

Charaktere ſind in dreifacher Rückſicht intereſſant: 1) in moraliſcher Rückſicht; 2) in intellectueller Rückſicht; 3) in äſthetiſcher Rückſicht.

Ein Charakter iſt in moraliſcher Rückſicht intereſſant: *a*) wiefern in ihm viel Grund zu guten oder böſen Handlungen liegt. Moraliſch intereſſant iſt Amaliens Charakter in Allwills Briefſammlung, Amaliens, „die nur „ihren Mann liebt, und ihre Kinder; allen übrigen Weſen „nur gut iſt, und in Wohlthun gegen ſie aus voller Genüge, „nur — überflieſst, wie die Sonne von ſich ſcheint Licht „und Wärme, nur — weil ſie Licht iſt und warm, und „die Fülle hat"; moraliſch intereſſant iſt ein Jago (im Othello) ein Franz Moor (in den Räubern) ein Marinelli; *b*) wenn in ihm viel Grund zu höhern und feinern guten Handlungen, oder zu ſtärkern, oder feinern böſen Handlungen liegt. (Poſa im Carlos, Cato, Catilina, Marinelli.)

Ein Charakter iſt intellectuel intereſſant; 1) wenn er aus ungemeinen Verhältniſſen der Seelenkräfte beſteht, in deren Betrachtung viel Stoff zum Nachdenken liegt; (Werther, Karl Moor in den Räubern, Allwill, alle zweideutige Charaktere, Mitteldinge zwiſchen Tugend und Las-

Laſter); 2) wenn er ſeine guten oder böſen Zwecke nach feinen Planen mit Anſtand und Einbildungskraft zu verfolgen weiſs; (Fiesko, Marinelli, Figaro); 3) wenn er ſich auf eine ihm eigenthümliche, originale Weiſe in Handlungen und Geſprächen äuſſert (Odoardo, alle Humoriſten u. ſ. w.).

Ein Charakter iſt äſthetiſch intereſſant, 1) wenn die Verhältniſſe von Seelenkräften, aus denen er beſteht, ohne lebhaftes Vergnügen oder Miſsvergnügen, Neigung oder Abneigung nicht betrachtet werden können; 2) wenn die Betrachtung deſſelben viel Stoff zu Bildungen und Dichtungen für die Phantaſie darbiethet, ſeien es nun angenehme oder unangenehme; 3) wenn ſeine Aeuſſerungen in That und Rede eine Form haben, welche den Geſchmack befriedigt oder beleidigt, die Phantaſie und das Gefühl auf eine angenehme oder unangenehme Weiſe reitzt. Im erſten Sinne iſt äſthetiſch intereſſant ein Charakter, welcher bei der feinſten Gewiſſenhaftigkeit, die zarteſte Sympathie, und eine ſchwärmeriſche Einbildungskraft beſitzt, oder ein Charakter, welcher bei der zarteſten Sympathie, die Leidenſchaft des Haſſes und der Rachgier im höchſten Grade beſitzt; im zweiten Sinne ein Charakter eines ſchwärmeriſch liebenden Menſchen, ein Charakter, in welchem ſich Einbildungskraft, Kühnheit und Feſtigkeit vereinigen; im dritten Sinne der Charakter eines Menſchen, welcher auf eine Weiſe wohlthut, die der Delicateſſe deſſen ſchmeichelt, dem er wohlthut, der Charakter eines Menſchen von rauher Wohlthätigkeit.

Ein Charakter iſt ſchön, wenn die Verhältniſſe von Seelenkräften, aus welchen er beſteht, eine Harmonie bilden, deren Betrachtung ein Gefühl der Liebe zu ihm bewirkt, und die Phantaſie zu einem freien Spiele unter reitzenden Bildern, des Guten und Edlen beſtimmt. Nur ein tugendhafter Charakter kann ſchön ſein.

Jeder Charakter in der wirklichen Welt hat, auſſer ſeinen allgemeinen Beſchaffenheiten, Nebenbeſtimmungen, welche ihm ſeine Individualität geben, und dieſe Individualität muſs ſich auch in jeder dichteriſchen Darſtellung eines Charakters finden.

Ein Charakter bleibt, als ſolcher, ſich gleich, und dieſe Conſequenz muſs der Dichter in jedem Werke beobachten, wo er Charaktere aufſtellt.

II.

Die äſthetiſche Darſtellung eines Charakters in einem Werke der Dichtkunſt muſs ſchön ſein, und da denen

von mir festgesetzten Begriffen zu Folge hierbei alles auf Harmonie der Vernunft und der Phantasie hinaus kommt, so beziehen sich auch darauf alle Grundsätze, welche für schöne Darstellung von Charakteren gegeben werden können. Hauptgrundsatz ist: Die dichterische Darstellung eines Charakters ist um so schöner, je vollkommner, leichter und angenehmer die harmonische Wirksamkeit von Vernunft und Phantasie ist, durch welche derselbe gefasst wird. Sind die Eigenthümlichkeiten des Charakters, die ihn ausmachenden Verhältnisse von Gemüthskräften, beschreibend entwickelt, so zeigt sich ein progressives Spiel der Phantasie, welche in mannigfaltigen Bildern das durch den Charakter Mögliche dichtet. Sind Aeusserungen, Handlungen des Charakters dargestellt, so erhebt sich die Vernunft regressiv zu den Gründen; die Phantasie folgt ihr, und entwickelt nach diesen eine reiche Menge von möglichen Wirkungen und Situationen der Person, welcher der Charakter zukommt. Sehr natürlich ist es, dass eine schöne Darstellung eines Charakters es uns leicht macht, uns in denselben hinein zu denken und gleichsam zu versetzen, dass also diejenige Täuschung, welche man vom Schauspieldichter mit Recht erwartet, vorzüglich auch durch eine in dem von mir bestimmten Sinne schöne Charakterzeichnung bewirkt wird.

Ein Charakterzug ist eine ausgedrückte Eigenthümlichkeit eines Charakters, und die Schönheit einer Charakterzeichnung beruht auf der Anzahl, der Mannigfaltigkeit, der Art der Schilderung und Vereinigung der Züge. Man setzt in dieser Hinsicht in Beziehung auf eine Charakterzeichnung einander entgegen: den Reichthum und die Dürftigkeit, die Mannigfaltigkeit und Einförmigkeit, Stärke und Schwäche, Ausgezeichnetheit und Allgemeinheit, Gründlichkeit und Oberflächlichkeit, Bestimmtheit und Unbestimmtheit, Ueberladung und Präcision, Uebertreibung und Proportion, Verwirrung und Ordnung, Harmonie und Disharmonie.

III.

Einige Grundsätze über das Eigenthümliche der Charakterzeichnung in epischen Gedichten, Romanen, Schauspielen, werden sich unter diesen Artikeln finden. *H.*

Charakter.

(*Bildende Künste.*)

Angewandt auf den Theil der Zeichnung, welcher sich mit dem Ausdruck in Miene, Stellung und Bewegung beschäftiget, bezeichnet das Wort Charakter die Darstellung des geistigen Zustandes, und der aus demselben entspringenden Bewegung und Handlung eines Menschen, wobei der Künstler auf das Alter, das Geschlecht, den Stand und die natürliche Gemüthsstimmung desselben Rücksicht nehmen muss. Ein junges Mädchen fühlet und äussert ihr Gefühl anders, als ein Greis, ein König anders, als ein Sclav, Achill anders, als Ulyss. Die Zeichnung wird also in dieser Rücksicht Charakter haben, wenn das jedem Geschlecht, jedem Alter, jedem Stande, jedem Temperamente in jeder angenommenen Gemüthslage besonders Eigenthümliche beobachtet, und richtig und gut dargestellet ist.

Die Zusammensetzung und Anordnung hat Charakter, wenn sie in Rücksicht des Geistes, der in der Handlung herrscht, des Zerstreuteren oder Gesammelteren, der Luftigkeit oder Gedrungenheit, der Ruhe oder des Tumultes, des Ernstes oder der heitern Ungebundenheit der Gruppen, dem Stoffe angemessen ist. Einen andern Charakter der Zusammensetzung hat eine feierliche Ceremonie, einen andern ein ländliches Fest; anders muss eine Schlacht und anders ein Jahrmarkt, anders eine Scene häuslicher Glückseligkeit und anders eine Trinkgesellschaft in einer Schenke zusammengesetzet werden.

Unter dem Charakter in der Farbengebung sollte man eigentlich den geistigen Theil dieser Kunst verstehen, vermittelst welches es dem Künstler gelingt, nicht nur genau die Farbe des Gegenstandes, sondern auch die Feinheit oder Stärke, Härte oder Weichheit, Rauheit oder Glätte u. s. f. auszudrücken; man verstehet aber unter diesem Worte gewöhnlich nur einen mechanischeren Theil dieser Kunst, das, was man mit einem andern Ausdrucke die Manier der Farbengebung oder die Behandlung nennt. Venus und Adon muss, sowohl in Ansehung der Behandlung, als auch des Tones, einen andern Charakter der Farbengebung haben, als Iphigeniens Opferung.

Ein Kupferstich hat Charakter, wenn vermöge der Anordnung der Schraffierungen der eigenthümliche Charakter des dargestellten Gegenstandes ausgedrückt ist. Anders gehen die Schraffierungen bei einem metallenen Gefäss, bei einem rauhen, bei einem behauenen Stein, und anders bei einem weichen Gewande.

So lange ſich die Künſte noch in dem Zuſtande der Kindheit befinden, begnügen ſich die Künſtler mit der Darſtellung des Allgemeinen, zeichnen z. B. die allgemeinen Formen des Menſchen, ohne Rückſicht auf einen beſondern Zuſtand, irgend einen beſondern Charakter deſſelben; die Formen des Mannes, des Weibes, der Stärke, der Zartheit, der Schönheit, des Reitzes u. ſ. f., verlieren ſich in ihren Werken in die allgemeinen Formen der Menſchheit; ein Gewand iſt ein Gewand, ohne daſs man an den Gängen und Brüchen der Falten den Stoff deſſelben ahnden kann, ein Baum iſt im Allgemeinen ein Baum, ohne die beſondern Charaktere der verſchiedenen Geſchlechter, welche ſich an der Bezweigung und Belaubung und an der Farbe deſſelben äuſſern.

Aber das Auge erhielt mehr Bildung für die Kunſt, die Hand gewann mehr Fertigkeit zur Darſtellung der Gegenſtände, und das Beſondere fängt an, ſich aus dem Allgemeinen zu entwickeln; die Formen der Stärke zeichnen ſich von den Formen der Zartheit aus, das Eckige des Haſſes und das Runde der Liebe, die Stärke der Eiche und die Schlankheit der Ulme, das Rauche der Wolle und die glänzende Glätte der Seide ſtellet ſich dar. Form und Farbengebung erhält Charakter, das heiſst, bezeichnet das Eigenthümliche jedes Gegenſtandes, ſtellet ihn in aller ſeiner, nach dem Ausdrucke des Ganzen berechneten und demſelben untergeordneten Beſonderheit dar. *G.*

Charakter.

(*Muſik.*)

In Beziehung auf Tonſtücke werden unter dieſer Benennung diejenigen eigenthümlichen Merkmale verſtanden, wodurch ſich ſelbige im Styl und Vortrag von einander unterſcheiden. Hieher gehören gewiſſe Verhältniſſe der Tonarten, die mancherlei Arten der Bewegung, der Inſtrumente, Verſchiedenheit der Figuren u. ſ. w. Man vergleiche z. B. nach der gegenwärtigen angenommenen Temperatur, in Rückſicht des erſtern Falls, nämlich der Tonarten, die weiche Tonart F und C, ſo wie die harte F und A gegen einander, und man wird ſicher einen auffallenden Unterſchied zwiſchen ihnen bemerken. F moll ſcheint vorzüglich zu Charakteriſierung eines tiefen und innigen Schmerzens fähig, da E moll beſſer eine leichte melancholiſche Stimmung bezeichnen würde. F dur hat einen zärtlichen und ſanften Cha-

Charakter, hingegen A dur mehr den der Fröhlichkeit u. f. w. Man kann fich von der Wirklichkeit des Unterfchiedes der Tonarten in charakteriftifchen Bezeichnungen nicht beffer überführen, als wenn man gewiffe Tonftücke in andern Tönen vorträgt, als in die fie ein denkender Componift verlegte. Nicht felten verlieren felbige einen groffen Theil ihrer Eigenthümlichkeit, oder werden faft ganz unkenntlich, fo wie auf der andern Seite manchen Tonftücken, die ohne alle Rückficht auf Charakter der Tonarten gefchrieben find, durch Verfetzung in andere Töne etwas aufzuhelfen wäre. Gefchickte Wahl der Bewegung und der Inftrumente, befördert ebenfalls das Charakteriftifche in Tonftücken; fo bezeichnen z. B. obligate Paffagen in Bratfchen und Baffons etwas ganz anders, als wenn diefe nämlichen Paffagen von Oboen oder Violinen vorgetragen würden, und fo entfpricht fechs- oder drei Achtel Takt weit mehr diefem oder jenem Charakter, als zwei Viertel oder ganzer Takt. Worauf es aber bei der Anordnung eines Tonftücks in Rückficht des Charakteriftifchen vorzüglich ankommt, ift, dafs das Thema in der Empfindung oder der Einbildung des Zuhörers fogleich ein beftimmtes Gefühl veranlafst, welches nicht durch Einwebung fremder Charakterzüge geftört, fondern bis zum Schluffe des Tonftücks forgfältig zu unterhalten ift. Der allgemeine Charakter, deffen Gepräge alle Sing- und Tonftücke, dem Zwecke der Tonkunft gemäfs, führen müffen, ift der einer gewiffen Empfindung und Gemüthsbewegung. Jede andere Darftellung liegt auffer dem Gebiete derfelben, und macht den Componiften, der aus Hang zum Sonderbaren, aus Mifsbrauch der Schwäche feiner Zuhörer, oder auch vielleicht aus einer Ueberzeugung, die von einer gewiffen fchiefen Richtung herkommen kann, die Kunft durch Ueberfchreitung ihrer Grenzen fo herabwürdigt, zum Charlatan. So kann z. B. das Kartätfchenfeuer in einer Bataille, das Traben der Cavallerie, das Quacken der Frösche u. f. w. befonders für diejenigen, die durch die Ankündigung der Farce fchon vorbereitet find, bis zum Entzücken fchön charakterifiert fein, aber die Tonkunft wird fich diefes Beifalls eben fo fehr fchämen, und ihre vermeinten Verehrer bedauern, wie vielleicht Apollo diejenigen, die ihn mit dem fchmutzigen Nachtwächterhorn liebenswürdiger finden, als mit der goldnen Leier.

Charaktere heiffen in Rückficht der grammatikalifchen Schreibart in der Mufik auch folche Zeichen, deren man fich bedienet, um alle Töne der Melodie, ihre Dauer u. f. w. vorzuftellen, fo dafs man vermittelft diefer Charaktere im Stande ift, ein Tonftück genau zu lefen, und

und es nach der Meinung und dem Sinne des Tonſetzers vorzutragen; dahin gehören alſo auſſer den Zeichen für die Töne, die wir Noten nennen, alle übrige Zeichen in der Muſik, als Linien, Kreutze, Pauſen, Schlüſſel u. ſ. w. *B.*

Charakter.

(*Declamation.*)

Wer die Declamation für eine Kunſt hält, deren Lehrmeiſter allein ein gutes Organ und ein dunkles Gefühl ſei, die alſo nie auf feſte Regeln und Grundſätze zurückgebracht, und alſo eigentlich nie methodiſch erlernt werden könne, dem mag es etwas Ueberflüſsiges und Unmögliches ſcheinen, den Charakter der Declamation zu beſtimmen. Und für diejenigen, welche richtig und ſchön zu declamieren glauben, wenn ſie durch willkührliches Steigen und Fallen, durch muſikaliſche Schwungbeugungen, und durch vielerlei bunte Töne ihre Rede ausſtaffieren — die in ihre willkührliche Art der Modulation ſo verliebt ſind, daſs ſie dieſelbe der Reihe nach in jeder Rede anbringen, es mag paſſen wie es will — für dieſe kann man in der That ſagen, giebt es keinen eigentlichen Charakter der Declamation. Da es aber wahrſcheinlich und zu wünſchen iſt, daſs dieſe ſchwere und wichtige Kunſt bald allgemeiner als Wiſſenſchaft getrieben und gelehrt werden, und eine eigene und vollſtändige Theorie derſelben hervortreten möge; ſo halten wir es für einen weſentlichen Mangel dieſes Werkes, wenn die nähere Beſtimmung des Charakters der Declamation, in ſo weit er bis dahin gegeben werden kann, fehlte. Bei den Kennern dieſer Kunſt iſt über das, was in der Declamation richtig und ſchön iſt, nur Eine Stimme. Es muſs daher auch einen Charakter der Declamation geben. Man kann erſtlich das, „was der Declamation zum Unterſchiede von der Sprache „des Umgangs, und dem Geſange eigen iſt, zum Charakter „der Declamation rechnen; zweitens aber und vornämlich „verſtehet man darunter, die in der Rede zu beobachtenden „Charaktere.“

In Beziehung auf das Erſte kömmt es auf folgende zwei Puncte an:

a) Die Declamation muſs ſich durch eine gewiſſe Feierlichkeit von der Sprache des Umgangs unterſcheiden, ohne auf der andern Seite in den Fehler der Affectation, oder eines ſingenden oder heulenden Tones zu fallen. Wie we-

wesentlich das zum Charakteristischen gehöre, weiss jeder Mensch, der ein richtiges Gefühl, und ein unverwöhntes Ohr hat. Man hört daher oft von Personen, die nicht Sachverständige sind, „ich weiss nicht, er heult so“ oder „er hat so einen singenden Vortrag und Ton“ oder „er „spricht so gleichgültig und hat nicht ein Bisschen Feuer.“ Daher pflegt man auch von dem, der im gemeinen Leben eine gewisse Feierlichkeit annimmt, zu sagen: „er de„clamiert, spricht immer, als wenn er auf der Kanzel stün„de“. Eine nicht unwichtige Bestätigung dessen, dass Feierlichkeit im Tone und in der Sprache zum Charakteristischen der Declamation gehöre.

Man siehet hieraus, was man von der Regel halten könne: man müsse so declamieren, wie man gewöhnlich spreche, und man werde einen Gedanken nicht richtiger vortragen, als wenn man sich vorstelle, wie man solchen im gemeinen Leben vortragen würde.

Wenn diese Regel auch nicht zu vernachlässigen ist, weil man durch sie oft in den Stand gesetzt wird, einen Gedanken durch Stimme und Mimik naiv auszudrücken, und man sich dabei überhaupt nicht so leicht von dem Natürlichen entfernt; so muss man sich dadurch doch nicht zu der nachlässigen, von aller Feierlichkeit entblössten Sprache des gemeinen Lebens verleiten lassen.

Fragt man aber, was das Wesen dieser Feierlichkeit sei, und wie man sich solche gebe; so suche man sie in folgenden Stücken: α) äusserlicher Anstand (siehe A n s t a n d); β) Geist und Leben der Stimme, so dass man alles Träge und Schläfrige im Tone vermeidet; γ) Bestimmtheit und Präcision im Articulieren der Wörter und Sylben. Man siehet hieraus, dass der Schauspieler sowohl (wenn er nicht etwa den Trägen und Schläfrigen vorstellt) als der Redner, (obgleich dieser im höhern Grade) diese Feierlichkeit in der Declamation beobachten müssen. Beide haben eine Versammlung vor sich, und schon die Ehrfurcht, mit welcher sie vor derselben erscheinen müssen, fodert sie dazu auf. Dem Redner aber insbesondere wird diese Feierlichkeit noch durch das Gewicht der Sache, die er vorträgt, geboten, und durch das höhere Interesse, das er selbst an seiner Rede nimmt, erleichtert.

b) Zu dem Charakteristischen der Declamation gehöret das Eigene ihrer Tonleiter, welche von der musikalischen, oder von der Tonleiter des Gesangs sehr verschieden ist. Sie hat weder einen so weiten Umfang, noch erlaubet sie auch ein so plötzliches Ueberspringen aus einem musikalischen Tone in den andern, wie z. B. das Singen. Ihre Töne grenzen ungemein nahe und unmerklich an einander,

und unterfcheiden fich mehr durch die Gegend des Mundes und der Zunge, durch den Punct der Kehle, wo man anfchlägt, als durch den höhern oder niedrigern Ton, worauf es im Gefange ankommt. Unftreitig liegt hierin die Urfache, warum fo wenige Sinn für die feinern Nüancen in der Declamation haben, warum es fo übel klingt, wenn man bei dem Halten einer Rede die ganze mufikalifche Tonleiter durchhüpft, und recht merklich und fchneidend aus einem Tone in den andern übergeht. Man erinnere fich hier an den Bombaft der Ascendencien von Staffel zu Staffel, und wenn man fich nun auf der kreifchenden Höhe befindet, fich durch Cadenzen eben fo fpringend wieder herab läfst. Man fiehet hieraus, wie vergeblich die Bemühungen derer find, welche bei der Declamation die Scala des Gefangs nicht wollen fahren laffen, und immer noch daran arbeiten, die Declamation nach der Theorie der Mufik zu lehren. Eine nähere und befriedigende Erläuterung diefer charakteriftifchen Eigenheit ift hier unmöglich. Vielleicht dafs hierüber bald etwas Vollftändigeres erfcheinet. Das Verdienft der erften Entdeckung ift dem Herrn Magifter S c h o c h e r, deffen Principien ohne Zweifel künftig die Grundlage zu einer Theorie der Declamation werden müffen, wenn darin etwas mehr, als bisher, geleiftet werden foll.

Das Zweite, welches man unter C h a r a k t e r d e r D e c l a m a t i o n verftehet, find die in der Declamation zu beobachtenden Charaktere, als wornach fich nicht blofs Mimik und Gefticulation, fondern auch der Ton und die Modulation der Stimme richten müffen. Hier zerfällt die Declamation wieder in zwei Gattungen: *a)* in die rednerifche, *b)* in die nachahmende.

1) Die r e d n e r i f c h e D e c l a m a t i o n, wir mögen fie in Rückficht des geiftlichen oder auch des politifchen Redners nehmen, erfordert durchaus W ü r d e, die fich durch Ruhe, durch Zuverläffigkeit, durch edele Einfalt und hohe Feierlichkeit, fowohl in dem Tone der Stimme, als auch in Mienen und Gebehrden ankündiget. Sie erlaubet daher bei Schilderungen der Menfchen keine Nachahmung der Töne und Gebehrden u. f. w.; theils, weil es ihr Zweck nicht fein darf, jemand lächerlich und verächtlich zu machen; theils, um während der Rede alles Lächerliche und Anftöfsige fchlechterdings zu vermeiden. Der Redner darf fich auch keiner Empfindung zu fehr überlaffen, und fein Affect mufs nie braufend werden. Er mufs von allem mit Würde fprechen; mit Würde fich freuen; mit Würde traurig fein u. f. w. Alle gehäffige, hohnlächelnde, Falfchheit ausdrückende Töne und Mienen; alles

les Poltern, Schreien, Rasen u. s. w. muss vermieden werden. Häusige Versündigungen gegen diesen Charakter der rednerischen Declamation, trifft man nicht bloss auf den Kanzeln sondern auch bei manchem Redner des Englischen Parlaments, und besonders in den stürmischen Sitzungen des Pariser Convents. Der Redner bekommt diese Würde in der Declamation, so bald er nicht als Egoist, nicht mit Privathass, und sonst niedrigen Leidenschaften auftritt, sondern so bald er als Lehrer der Religion, oder als Repräsentant einer Nation aus reinem Interesse für die Sache der Wahrheit, der Tugend und der Menschheit spricht. Dieser Charakter fällt bei dem Schauspieler weg, weil er sich nach der Person richtet, die er vorstellt: denn

2) die nachahmende Declamation richtet sich im Tone und in der Modulation jederzeit nach dem besondern Charakter, den sie darzustellen sucht. Sie drücket die Freude, die Traurigkeit, die Hoffnung oder Furcht anders aus, wenn sie den Jüngling; anders, wenn sie den Mann; anders, wenn sie den Greis; anders, wenn sie den Gleichgültigen; anders, wenn sie den Empfindsamen u. s. w. nachahmt. Wenn in einer Fabel der Affe, der Fuchs und der Bär ein Gespräch mit einander führen; so muss man eine solche Fabel nicht halten, ohne auf das Charakteristische dieser Thiere Rücksicht zu nehmen. In dem Tone und in der Modulation des Affen wird etwas Possierliches; des Fuchses, etwas Schlaues; des Bären, etwas Derbes liegen müssen, und letzterer insbesondere wird weniger modulieren, als die beiden erstern. Dass es demnach nothwendig sei, bei der Declamation auf die besondern Charaktere Rücksicht zu nehmen, und dass hiervon grösstentheils die Wirkung abhange, bedarf keines weitern Beweises. Das Uebrige suche man im Artikel Declamation. W.

Charakter.

(*Baukunst.*)

Der Baukünstler muss vermittelst einer klugen Wahl sogleich durch den Anblick eines Gebäudes die Bestimmung desselben ankündigen; er muss also das Nothwendig- oder Conventionell-Eigenthümliche in der Baukunst richtig auffassen, und, wenn es ihm möglich ist, schon bei der Wahl des Platzes anfangen, mit der Anordnung und Eintheilung des Ganzen fortfahren, und mit der Verzierung des Aeussern und Innern schliessen.

So mannigfaltig die Bestimmung der Gebäude ist, so mannigfaltig muss auch die Art und Weise ihrer Zusammen-

menſetzung und Anordnung, ihrer Ausführung und Verzierung ſein, ſo mannigfaltig in Rückſicht des der Beſtimmung deſſelben analogen Charakters, die Mannigfaltigkeit ungerechnet, die in Einem und demſelben Charakter gedenkbar iſt.

Mangel dieſes Nothwendig- und Conventionell-Eigenthümlichen bringt charakterloſe, theilweiſe Verfehlung deſſelben widerliche Gebäude, und gänzliche Verwechſelung architektoniſche Ungeheuer hervor.

Reifliche Ueberlegung der Beſtimmung des Gebäudes, genaue Rückſicht auf das Spiel der Ideenverbindungen bei der Anſchauung von Gegenſtänden der Natur oder der Kunſt, beſtändige Hinſicht auf die Forderungen der Zweckmäſsigkeit und Schicklichkeit, ſelbſt in den kleinſten Theilen des Gebäudes, werden dem Künſtler das Nothwendig-Eigenthümliche, und das Studium guter Werke der Baukunſt auſſer dieſem Nothwendigen auch das Conventionell-Eigenthümliche, oder den nothwendigen und conventionellen Charakter jeder Gattung von Werken der Baukunſt lehren.

Die Baukunſt vermag Rührungen des Erhabenen, Edeln, Feierlichen, Schauerlichen, Heitern, Lachenden u. a. hervorzubringen, und Ehrfurcht oder Zutrauen für den Bewohner derſelben in uns zu erwecken; ein im edeln Styl auf einer Anhöhe erbauter Pallaſt flöſst Ehrfurcht und Hochachtung, ein öffentliches Gebäude, ein Rathhaus, mit weiten Thoren, oder einer breiten, frei liegenden Treppe, Zutrauen ein, wie ein Gebäude mit ſchmalen Eingängen uns fühlen macht, daſs es nur für einen engen Kreis von Menſchen, für wenige vertraute Freunde beſtimmt ſei. Ein Prachtgebäude und ein Zeughaus, ein Schauſpielhaus und ein Tempel, ein Gefängniſs und ein Luſtgebäude, ein Porticus in einem Garten und ein Stadtthor, werden ganz verſchiedene Eindrücke machen, und alſo auch in ganz verſchiedenem Charakter ausgeführt ſein müſſen.

Aber nicht genug, daſs dieſe Charaktere gut gefaſst ſind, ſie müſſen ſich auch von dem Gemeinen entfernen, und edel gedacht, und edel ausgeführet ſein. Edel gedacht und ausgeführt iſt ein Gebäude, wenn der Baumeiſter den Charakter deſſelben ſtark zeichnete, von der Beſtimmung deſſelben ſtark gerühret wurde, wenn das Gebäude mehr auf die Einbildungskraft, als auf das Auge wirkt; wenn es uns alſo ſtark an ſich zieht, und unſer Gedankenſpiel lange beſchäftiget.

Die vorzüglichſten Quellen des Edeln ſind Symmetrie, wodurch ſelbſt ein gemeines Bauernhaus ſich von dem Niedrigen entfernt, Eurythmie, welche jedem

Thei-

Theile die für das Ganze schickliche Grösse giebt, und jede Uebertreibung verbietet, Einfalt und stille Grösse, welche sich in der Anordnung der Haupttheile und den Verzierungen äussert, Abwechselung in den Formen und Umrissen zwar nicht aufhebt, aber die Vervielfältigung derselben einschränkt, indem ein Gebäude mehr Einförmigkeit, als irgend ein anderes Werk verträgt, und man sich dieser Einförmigkeit selbst zur Vermehrung der scheinbaren Grösse bedienen kann. *G.*

Chor.

(*Dichtkunst.*)

Die Bestimmung des Chors ist, durch die volle Kraft einer mit prachtvoller Harmonie begleiteten Melodie, einen solchen Theil eines für die Musik bestimmten Dichterwerks auszudrücken, welcher zugleich von der allgemeinsten und stärksten Wirkung ist. Chöre finden in Cantaten, Oratorien und Opern Statt. Der Dichter muss es sich angelegen sein lassen, sie am gehörigen Orte anzubringen, zweckmässig vorzubereiten, die Gedanken so zu wählen, dass sie zu der feierlichen Majestät der musikalischen Setzung passen, und einen Ausdruck zu treffen, welcher Erhabenheit und Stärke, ohne alle Schwulst und Schwerheit besitze. *H.*

Chor.

(*Musik.*)

Unter diesem Griechischen Worte, welches ehemahls jede Versammlung von Sängern oder Tänzern bei feierlichen Gelegenheiten bezeichnete, versteht man gegenwärtig entweder eine Gesellschaft Sänger, den Ort in der Kirche, wo sie stehen, oder auch den von ihnen vorzutragenden Gesang. In diesem letztern Fall, welcher vorzüglich hieher gehört, bedeutet Chor ein Tonstück, in welchem vollständige Harmonie von vier oder mehrern Stimmen, sowohl mit als ohne Instrumental-Begleitung, vorgetragen wird. Dass hier unter vier oder mehrern Stimmen solche verstanden werden, deren jede ihren eigenen Gang hat, und die aus Discant, Alt, Tenor und Bass bestehen, ergiebt sich aus dem Begriffe von vollständiger Harmonie. Doch darf man nicht alle Tonstücke, die anscheinende Gleichheit oder Aehnlichkeit

keit mit diesen den Chören zugeeigneten Eigenschaften haben, als solche gelten lassen, denn ein allgemeiner Vereinigungs-Punct der Empfindung von Seiten der Worte ist das Eigenthümliche des Chores, und unterscheidet es von Quartetten und Quintetten in Opern und Oratorien. Wenn man das weite Gebiet betrachtet, welches einem Tonsetzer bei Verfertigung eines Chores offen steht, wenn man bedenkt, wie er hier die Tonkunst in ihrem vollen Zauber, mit der ganzen Fülle ihrer Reichthümer kann auftreten lassen, wie er einfache edle Melodie mit kraftvoller Harmonie und gut gewählter Begleitung vereint kann wirken lassen, wie er alle Arten der Nachahmung der Fuge und des doppelten Contrapuncts im kunstreichsten Gewebe darstellen kann; so wird man gewiss nicht in Abrede sein, dass ein Chor, wenn es die hier angeführten und übrigen Vollkommenheiten, deren es fähig ist, erreichen soll, keine alltäglichen Fähigkeiten erfordere, sondern dass ein gebildetes Genie, eine feurige Einbildung, gründliche Kenntniss aller Fächer der Setzkunst, Wissenschaft der gegenseitigen Wirkung jeder Stimme, jedes Instruments bei einem Tonsetzer durchaus müsse vorausgesetzt werden können, wenn er sein Heil mit gutem Erfolg an dieser Gattung von Tonstücken versuchen will. Von der Ausführung eines Chors scheint man gewöhnlich nicht die Nothwendigkeit eines behutsamen Vortrags, wie bei andern Tonstücken, vorauszusetzen, und gleichwohl, da von einem richtigen Verhältnisse der Instrumente und Stimmen gegen einander die gute Wirkung des Ganzen so sehr abhängt, sollte das doch hier vorzüglich der Fall sein, denn es kann ein Sänger in Beziehung auf sich, seine Partie untadelhaft, und doch in ein und anderer Rücksicht zum Nachtheil des Ganzen ausführen, daher die Aufmerksamkeit, sowohl der Sänger als Instrumentalisten, jederzeit halb auf die Noten, halb auf das Ganze müsste gerichtet sein, und so hätte z. B. ein Bassist, wenn in seiner Partie *forte* vorkäme, wohl zu überlegen, wie die Kehlen der obern Simmen beschaffen wären, damit er die Art des *Forte* darnach einrichtete, denn der Fall, der eben nicht so gar selten vorkömmt, ist wirklich empörend, in einem Chor eine Schwadron ausgeschrieener Bassgurgeln, gegen eine Hand voll ohnmächtiger und unreifer Discant-Stimmen aus vollem Halse brüllen zu hören.

In wie weit Rousseau Recht habe, wenn er seinen Landsleuten über die Vollkommenheit ihrer Chöre folgendes Compliment macht: *Les François passent, en France, pour reussir mieux dans cette partie, qu' aucune autre nation de l' Europe* — mögen die entscheiden, die viel der-

dergleichen gehört haben. Hat Rousseau nicht gleich Anfangs eine kleine Persiflage im Sinne gehabt, wie fast zu vermuthen, so kann es leicht sein, dass das *en France*, vielleicht erst nach Anhörung eines Händelschen Chores in sein Manuscript gekommen ist. *B.*

C h o r.

(Drama der Alten.)

Wie das Drama der Griechen aus dem Chor emporwuchs, davon wird in der Geschichte des Drama ausführlicher gesprochen werden. Hier nur so viel, als dazu gehört, die Entstehung und das Wesen des Chors zu entwickeln.

An den Festtagen zu Ehren des Bacchus, versammelte sich das Landvolk, und ergetzte sich durch gemeinschaftliche Lieder und Tänze. Anfangs wurden die Gesänge extemporiert, bald aber fanden sich Männer, welche zu diesem Behufe Lieder verschiedenen Inhalts verfertigten, die theils Schmähungen Anderer und Possen, theils aber Lobsprüche auf die Götter enthielten. Um dem Feste mehr Mannigfaltigkeit zu geben, fiel man darauf, den Tänzen und Gesängen gewisse Erzählungen einzuschalten, deren Inhalt mit den Liedern weiter nichts gemein hatte. Durch die Vervollkommnung, welche Thespis diesen Erzählungen gab, wurden sie eben so interessant, als die Gesänge. Hierauf machte Aeschylus (man sehe diesen Artikel) eine sehr merkwürdige Veränderung mit diesem Volksspiele, indem er die Erzählung in Darstellung verwandelte, und so Schöpfer des Drama ward. Er vermehrte die Anzahl der Schauspieler von einem auf zwei, wodurch der Dialog entstand, veränderte die Chorgesänge, und die handelnden Personen wurden zur Hauptsache. Dennoch behauptet der Chor in seinen Tragödien immer noch eine starke Rolle. Er steht mit den Personen in genauem Zusammenhange, je zuweilen machen die Hauptpersonen den Chor aus. Die Chorgesänge sind lang, und schweifen oft von der vorliegenden Fabel in benachbarte Gegenstände, in das Lob der Götter und Heroen aus, und es herrscht darin die höchste lyrische Erhabenheit. Sophokles führte den dritten Unterredner ein, machte dadurch die Handlung lebhafter, und den Antheil des Chors, den er nicht mehr Hauptperson sein liess, geringer. Der Chor ist bei ihm mehr eine Art Zuschauer der Handlung. Seine Gesänge sind kürzer, die Empfindungen darin gemäs-

mäſsigter. Euripides wuſste ſich in die Feſſeln, welche ihm der Gebrauch des Chors auflegte, nicht ſo leicht zu fügen, als Sophokles. Bei ihm iſt der Chor mit den Perſonen des Stücks oft nur entfernt verbunden. Die Geſänge enthalten viele Ausſchweifungen, die mit der Handlung in gar keinem Zuſammenhange ſtehen, finden ſich auch in den Epiſodien ſeltner, als beim Sophokles.

Verrichtung des Chors. Die Scene der alten Schauſpiele war immer auf einem öffentlichen Platze. Neugier oder Intereſſe zog einen Theil des Volks dahin, welcher als Zeuge und Theilnehmer an der Handlung bis ans Ende derſelben blieb. Dieſer macht den Chor aus. Er miſchte ſich theils in das Geſpräch, theils ſang er nach den Epiſodien (Akten) Geſänge. Er war aber nicht bloſs Zuſchauer, ſondern leitete und beurtheilte, von keiner Leidenſchaft und Parteilichkeit geführt, was die Hauptperſonen thaten, gab Rath und That, mäſsigte heftige Leidenſchaften, und war ſtets auf der Seite der Tugendhaften. So war er die feſtſtehende moraliſche Perſon im Stück, eine Perſon, die natürlichen Verſtand, ein nie verdorbenes Herz und Erfahrung beſaſs, und als ſolche gab er den richtigen Maasſtab an, nach welchem die Zuſchauer die Reden und Handlungen der Perſonen beurtheilen ſollten. — Unſtreitig that der Chor bei den Alten durch die Vereinigung der muſikaliſchen und mimiſchen Künſte groſse Wirkung; ihn aber in unſern Trauerſpielen wieder einzuführen, würde theils meiſtens unnatürlich, theils überflüſſig ſein, weil das Weſen der Tragödie vollkommen ohne ihn beſteht.

Anlangend die Anzahl der Perſonen des Chors, ſo ſoll Aeſchylus ſie auf obrigkeitlichen Befehl von 50 auf 15 verringert haben. In der Komödie beſtand er aus 24 Perſonen. Im Dialog ſprach der Coryphäus oder Anführer des Chors allein, in den Geſängen ſangen ſie alle. Die Geſänge ſind in Strophen, Gegenſtrophen und Epoden getheilt. Während der Strophe gingen ſie von der rechten Seite des Theaters nach der linken, unter der Gegenſtrophe wieder zurück, und bei der Epode blieben ſie gegen die Zuſchauer gekehrt ſtehen. Die Geſänge waren übrigens mit Inſtrumental-Muſik und Tanz begleitet.

Auch die alte Griechiſche Komödie hatte, wie bereits erinnert worden iſt, Chöre. Ariſtophanes brauchte ſie willkührlich, um die *vis comica* zu verſtärken, und ſtellte Fröſche, Weſpen, Vögel, ſogar Wolken als Chöre auf. In der mittlern Komödie kamen ſie auſſer Gebrauch. — Von den Chören der Römiſchen Tragiker iſt nichts zu ſagen. Sie folgten in ihrem Gebrauche dem Muſter ihrer

Grie-

Griechischen Vorbilder. Seneca verletzte darin fast alle Regeln, deren Anwendung Beispiel und Kritik erforderte.
Bl.

Choral.

(Musik.)

Canto fermo, plaint chant, ist einfacher langsamer Kirchengesang, und wird vierstimmig gesetzt, so, dass jede der vier Stimmen eine Hauptstimme ausmacht, oder ihren eigenen Gang für sich hat. Bei dieser Gattung von Gesang ist in Rücksicht auf Composition jeder Schritt mit Vorsicht zu thun, weil bei dem langsamen und feierlichen Gange desselben, harmonische Schönheiten und Fehler hier mehr als anderwärts hervorstechen. Schwülstige und zu schnell auf einander gehäufte Modulationen sind hier im Allgemeinen so wenig ein Verdienst, als Sprünge auf zu entlegenen Intervallen. Das Ordnen der Mittelstimmen in der Art, dass bei Umkehrung derselben gleichwohl noch ein fliessender melodischer Gesang Statt fände, könnte als einer der bündigsten Beweise von der Güte eines zweckmässig und gut gesetzten Chorales gelten. Was über den richtigen Vortrag der Choräle könnte angemerket werden, ist aus den beim guten Gesange überhaupt zum Grunde liegenden Regeln zu entlehnen. Aber wie bei der Ausführung den äusserst nonsensikalischen Verhältnissen der Töne der Orgel gegen die, welche sich die Stimmen der Gemeinden erlauben, abzuhelfen wäre; dieses würde sicher ein etwas schwereres Problem ausmachen. Man vergleiche die Signaturen eines vierstimmig-gutgesetzten Chorales mit den Mittelstimmen und den Bässen, die sich jeder aus der Gemeinde *pro lubitu* zur Melodie macht, und man wird erstaunen, in was für einem wilden Chaos von unauflösbaren Dissonanzen und Misklängen die christlichen Choräle grösstentheils in ihrer Ausführung erscheinen. Ob nun der äusserst schwierige Fall anzunehmen, dass es noch einst so weit kommen könne, dass jeder Kirchengänger durch Musik-Unterricht auf der Schule vorbereitet würde, eine der Mittelstimmen, oder den Bass, so wie diese wirklich in der Partitur des Chorales vorkommen, in der Kirche aus seinem Gesangbuch mitzusingen, wie man dieses, als schon zur Wirklichkeit gebracht, von einzelnen Gemeinden in der Schweiz und Holland behauptet, ob die Harmonie derselben mehr simplificiert werden, oder ob es beim Alten bleiben wird? mag die Folge der Zeit entscheiden. Man nennt den Choralgesang auch den Gregorianischen, weil sich der Pabst Gregorius der Grosse um die Verbesserung

deſſelben in ſo fern verdient gemacht hat, weil er die engen Schranken, die der Mayländiſche Biſchof Ambroſius dem Choralgeſang ſetzte, für die damahlige Art ſehr erweiterte. Nachher gab ihn Glarean durch Feſtſetzung der ſechs plagalen, und ſechs authentiſchen Octavengattungen einen ausgedehntern Wirkungskreis. (Man ſehe die Artikel Octavengattung und Tonart). Ueber das Verhältniſs der Würde, deren die Choräle, entweder in dieſer Manier, nämlich Doriſch, Phrygiſch, Lydiſch u. ſ. w. oder in der gegenwärtig - üblichen dur und moll geſchrieben, fähig wären, iſt ſehr viel geſtritten worden. Viele laſſen ſich es durchaus nicht nehmen, daſs ein Choral in der Doriſchen Tonart nicht erbaulicher ſei, als einer in D moll. Sogar der berühmte Tartini iſt ganz entzückt über die Würde der alten Kirchengeſänge, und giebts ganz auf, daſs je ein Sterblicher ſo eine *Cantilena piena di gravitá maestá e dolcezza congiunta a ſomma ſimplicitá muſicale* ans Licht der Welt bringen könne. Hier iſt nicht der Ort zu unterſuchen, ob die erſten Eindrücke im frühern Alter bei Tartini, und denen, die mit ihm gleicher Meinung ſind, die Veranlaſſung zu ähnlichen Aeuſſerungen ſein können. Gewiſs bleibt es nach unparteiiſcher Gegeneinanderſtellung jener beiden Arten die Choräle zu componieren, daſs der Tonſetzer, welcher auſser den erforderlichen Einſichten in die Harmonie, erhabener Gefühle fähig iſt, und eine gewiſſe Würde des Geiſtes beſitzt, bei der Behandlung der Choräle nach dem heutigen Syſtem, weit mehr freies und offenes Feld für ſein Genie findet, als bei jenen eingeſchränkten Octavengattungen, die für die damahlige Zeit allerdings ein groſser Fund waren. Wer aber jene Eigenſchaften nicht beſitzt, der wird nichts ausrichten, er mag Doriſch, Mixolidiſch in dur oder moll ſetzen. Ueber die Art der gewöhnlichen kunſtmäſsigen Behandlung des Chorals ſehe man den Artikel Canto fermo. *B.*

Choregraphie.

(*Tanzkunſt.*)

Die Kunſt, vermittelſt gewiſſer Zeichen die Stellungen und Bewegungen des Tänzers und die Gänge oder Bahnen des Tanzes zu bezeichnen, wie der Geſang durch Noten angegeben wird. Die Alten kannten wahrſcheinlich dieſe Kunſt gar nicht. Der Canonicus Thoinet Arbeau gab in ſeinem Werke Orcheſographie (1588) die erſte Idee zu dieſer Kunſt; aber ſeine Erfindung beſtand bloſs dar-

darin, daſs er die Bewegungen und Schritte des Tanzes unter jede Note der Melodie ſchrieb. Beauchamps bereicherte dieſe Erfindung dadurch, daſs er für die verſchiedenen Arten von Schritten und Sprüngen gewiſſe und beſtimmte Zeichen erfand, und wurde durch einen Beſchluſs des Parlaments für den Erfinder dieſer Kunſt erklärt. Endlich brachte Feuillet in ſeinem Werke *Chorégraphie ou l'art d'ecrire la danſe par charactères etc.* 1701 durch Erfindung von Zeichen für die Beugungen, Erhebungen, Senkungen, Bewegungen der Füſse und Arme, für die Sprünge, Cabriolen und die beſtimmten nach den verſchiedenen Zeitmaaſsen abgemeſſenen Schritte und Gänge des Tanzes u. ſ. w. dieſe Kunſt zur Vollkommenheit. Das von Herrn von Blankenburg angeführte Werk: Kurze und leichte Anweiſung die Compagnietänze in Choregraphie zu bringen, von A. W. Winterſchmid 1758, iſt vermuthlich noch das Neueſte hierüber. *G.*

Choriambus. Choriambiſch.

(*Dichtkunſt.*)

Dieſer proſodiſche Fuſs beſteht aus einer langen, zwei kurzen und noch einer langen Sylbe, oder aus einem Trochäus und Jambus, oder aus einem Dactylus und einer angehängten langen Sylbe.

— ∪ ∪ — || — ∪ | ∪ — || — ∪ ∪ | —

Das choriambiſche Sylbenmaaſs beſteht aus einem oder zwei ſolchen Füſsen mit Trochäen, Spondeen oder Jamben, und giebt dem Gedicht eine feurige Bewegung. Es leidet in Anſehung der Zeilen verſchiedene Abwechſelungen, deren wir zwei aus dem Horaz anführen wollen.

— — | — ∪ ∪ — | — ∪ ∪ — | ∪ —
— — | — ∪ ∪ — | — ∪ ∪ — | ∪ —
— — | — ∪ ∪ — | — ∪ ∪ — | ∪ —
∪
— — | — ∪ ∪ — | ∪ —

Du vom Himmel geſandt, du, des Romuliſchen
Volkes Genius! ach! lange ſchon fern von uns!
Komm, verzögere forthin deine den Vätern längſt
Angelobete Rückkehr nicht.
IV. B. 1. Ode. Ramler.

— ∪ | — ∪ ∪ — | — ∪ ∪ — | ∪ —
— ∪ | — ∪ ∪ — | — ∪ ∪ — | ∪ —
∪
— ∪ | — ∪ ∪ — | —
— ∪ | — ∪ ∪ — | ∪ —

O Blanduſiens Quell, glänzender als Kriſtall,
Werth mit Weine vermählt, mit ihm gekrönt zu ſein!
. Dein iſt morgen ein Böckchen,
Deſſen Stirne ſchon Hörner keimt.
III. B. 13. Ode. Raml.

Klopſtock nahm dieſes Sylbenmaaſs zuerſt mit Glück in die Deutſche Dichtkunſt auf. *G.*

Chorton.

(*Muſik.*)

Siehe den Artikel Temperatur.

Chromatiſch.

(*Muſik.*)

So nannten die Griechen das mittlere der bei ihnen eingeführten Klanggeſchlechter. Bei der Nachforſchung der Urſachen des für dieſes Klanggeſchlecht angenommenen Wortes Chroma, welches Farbe bedeutet, iſt man auf zweierlei Vermuthungen gefallen. Die erſte iſt, daſs vielleicht die Griechen die Charaktere dieſes Klanggeſchlechts mit einer andern Farbe oder Tinte geſchrieben hätten, wie die beiden andern. Die zweite, welches die von Capella iſt, beſteht darin, daſs dieſes Klanggeſchlecht in Rückſicht ſeines Eigenthümlichen gleichſam zwiſchen den beiden andern ſtehe, wie eine Farbe zwiſchen ſchwarz und weiſs, und daher ſeine Benennung erhalten habe. Da der Unterſchied der drei Klanggeſchlechter nichts beſtimmte, als die verſchiedene Eintheilung des Tetrachordes, ſo galt bei dem Chromatiſchen folgende: Man ſtieg von unten nach oben zu in zwei halben Tönen, und dann in eine kleine Terz, ſo daſs das Verhältniſs der Intervallen gegen einander ſtand wie h, c, cis, e. Daſs ein Geſang in dieſem Klanggeſchlechte ſo wie im Enharmoniſchen, ohne Zuziehung der übrigen nicht eben ſehr erbaulich kann geweſen ſein, iſt ſehr zu vermuthen, und dieſes hat wahrſcheinlich nach und nach die Vermiſchung ſämmtlicher Klanggeſchlechter befördert, ſo wie in der heutigen Muſik ein beſtändiges Verweilen in einerlei Tonart,

art, wo doch bei weitem der Umfang, oder die mögliche Erweiterung nicht mit dem Eingeschränkten jener Klanggeschlechter im Einzelnen zu vergleichen, endlich ermüden würde, und man deshalb in entfernte Tonarten schreitet, oder andre Tonleitern annimmt. Das chromatische Klanggeschlecht kömmt in der heutigen Musik meist nur als uneigentliche Benennung vor, und man verstehet unter chromatischen Tönen solche, die nicht mit der Tonica eines Tonstückes in einer Art von Verwandschaft stehen, oder die ausserhalb der diatonischen Tonleiter derselben liegen. Aber eigentlich ist eine chromatische Tonfolge nichts anders, als die Fortrückung einer Stimme durch halbe Töne, daher im Grunde hier eben so eine Art von conventioneller Täuschung wie beim enharmonischen Klanggeschlecht obwaltet, und der Schritt von C nach Des würde, ohngeachtet das Intervall nur ein halber Ton ist, gleichwohl diatonisch heisen, da hingegen der Schritt von C nach Cis die Benennung eines chromatischen erhalten müfste. Man wird den Ausdruck chromatisch sehr oft in dem Munde der Musikliebhaber, oder derer, die sich gern mit Kritik befassen, hören, wenn es darauf ankömmt, über ein Tonstück von nicht alltäglichem Gehalt, ein Urtheil zu fällen, dann heifst es: Dieses Stück ist sehr chromatisch gesetzt, oder es enthält viel Chromatik. Ob nun dieser Ausdruck nicht dann und wann seines gelehrten Klanges wegen gebraucht wird, mag an seinen Ort gestellt bleiben. Natürlicher und richtiger würde es wenigstens klingen, wenn man bei Beurtheilung der Tonstücke, deren harmonische Gänge man für keine gewöhnlichen hielt, und in welchen man fremde Tonarten und kühne Ausweichungen zu entdecken glaubte, und über die man mit einem Worte etwas sagen wollte, anstatt sich des Ausdrucks chromatisch zu bedienen, der im Grunde weder den Gehalt des Tonstücks, noch die Gelehrsamkeit des Componisten bestimmt, lieber sagte: Das Stück ist reich an Harmonie, hat kunstreiche Ausweichungen u. s. w. *B.*

C i s.

(*Musik.*)

Dieser Ton, welcher auf der heutigen diatonisch-chromatischen Tonleiter zwischen C und D liegt, erhält im Notensystem seine Stelle auf der Klangstufe von C, wo er durch ein vorher gegangenes Kreutz mufs angekündigt worden sein. Da man diesen Ton so gut wie jeden andern zu einer Tonart machen kann, so wird man ihn auch das

Beiwort moll oder dur zugefellet finden. Die Schwierigkeiten aber, die er als Tonart durch die bei der geringften entfernten Ausweichung entftehende doppelte Kreutze und been mit fich führt, find Urfache, dafs er feltner als Tonart vorkömmt. Doch wird man, wenn man nicht b ftatt Kreutze, oder Kreutze ftatt b vorzeichnet, welches in mehrern Fällen willkührlich ift, die Behandlung diefer Tonart nicht fo gar fchwer finden. Als harte Tonart, wird Cis beffer mit been bezeichnet, da es denn freilich nicht mehr Cis fondern Des heifst, und mit b moll einerlei Vorzeichnung hat. Als weiche Tonart zeichnet man Kreutze vor, die dieselben als bei E dur find. Der Ton Cis heifst im Auslande, wo die Guidonifche Solmifation noch beibehalten ift: *Ut diesis.* *B.*

Cithara.

(*Mufik.*)

Cither. Ein aus den ganz älteften Zeiten Griechenlandes herftammendes mufikalifches Inftrument. Der Erfinder deffelben war Apollo, welcher an dem Hofe des Königs Admet in Theffalien lebte. Er bezog diefes Inftrument Anfangs mit 4 Saiten, deren Anzahl in der Folge, wie die der Lyre willkührlich vermehret wurden, und endlich bis zu 30 und 40 anwuchs, die nach Art unferer zweichörigen Flügel, theils in Einklang, theils in die Octave geftimmt wurden. Es entftanden allmählig aus der Cythara mehrere Inftrumente, als z. B. Magadis oder Magas, Simicon u. f. w. Ihr Unterfchied beruhete aber im Wefentlichen nur auf der Verfchiedenheit der Anzahl ihrer Saiten.

Von demjenigen Inftrumente, welches wir noch heutiges Tages unter dem Namen Cyther kennen, find drei Gattungen gebräuchlich, nämlich die Deutfche, die Italiänifche und die Spanifche. Sie haben aber alle das Unglück, dafs fie in dem gröfsten Theile Deutfchlands aus feinern Cirkeln verbannt find, und nur noch Hand in Hand mit dem Hackbret gehen. *B.*

Clarinette.

(*Mufik.*)

Ein bekanntes Blasinftrument, welches in jetzigen Zeiten mehr als vormals in Orcheftern eingeführt ift, und anfängt in felbigen faft unentbehrlich zu werden. Auch be-

berechtigen selbiges so manche entschiedene Vorzüge vor den mehresten Blasinstrumenten hierzu vollkommen. Es ist nach dem Bassetthorne das tonreichste aller Blasinstrumente, nähert sich in der Aehnlichkeit dem Tone der Menschenstimme am meisten, und thut sowohl concertierend als auch bei obligaten Arien, und zum Ausfüllen in Orchesterstücken eine ganz vorzüglich gute Wirkung.

Der Umfang der Töne der Clarinette geht vom E der kleinen Octave bis in das viergestrichene C, wobei man natürlich Veränderung der Mittelstücke, und dass die oberen Töne nur Sache des Concertisten seien, voraussetzen muss. Da man durch höhere oder tiefere Clarinetten, wie auch durch Mittelstücke in alle Töne gut einstimmen kann, so hat man die Vorzeichnung für dieses Instrument der bei den Waldhörnern angenommenen gewissermaassen ähnlich gemacht, und die Tonart sei welche sie wolle, wird immer in C und F des Violinschlüssels geschrieben, aber die Stimmung der Clarinette jedesmal mit angegeben. *B.*

Clausel.

(Musik.)

Clausula. Ist die Benennung für die den vier Stimmen ihrer Natur nach zukommenden, und bei selbigen, vorzüglich in Final-Cadenzen festgesetzten Art der Fortschreitung. Man findet hierüber ein Mehreres unter dem Artikel Cadenz. Ausserdem braucht man den Ausdruck Clausel dann und wann so wie den von Coda, um den letzten Satz einer Fuge u. s. w. anzuzeigen, und nennt ihn eine Final-Clausel. *B.*

Clavier.

(Musik.)

Clavichord. Ein genugsam bekanntes Instrument mit Tastatur, Tangenten und Drath-Saiten u. s. w. welches erst in neuern Zeiten sehr wesentliche Vervollkommnungen erhalten hat, da man es Bundfrei gemacht, den Umfang desselben bis auf fünf Octaven erweitert, und richtigere Mensuren dabei festgesetzt hat. Ausserhalb der Grenzen Deutschlands kann es sich zwar keiner grossen Auszeichnung rühmen, und so gar in vielen einheimischen Cirkeln hat es dem Fortepiano so ziemlich das Feld räumen müssen, allein dieses verringert darum seinen innern Werth

nicht im Geringften, und fo lange die Fortepiano's keine Zufätze wefentlicherer Vervollkommnung als die bisherigen, denen man jedoch in ihrer Art immer Gerechtigkeit wird müffen wiederfahren laffen, erhalten, fo lange wird auch ein gutes Clavier, bei deffen Anfchlag man eine gehörig-beobachtete Elafticität der Saiten fühlen, den Ton in der Angabe beftimmen, und deffen Haltung einigermassen dirigieren kann, gewifs auch das Lieblingsinftrument derjenigen Künftler und Liebhaber bleiben, welche den Unterfchied zwifchen einem fanften Tone, der zu modificieren ift, und einem brillanten, der diefe Eigenfchaft nicht hat, fühlen und benutzen können. Dafs Guido Aretinus, wie man annimmt, der Erfinder des Clavieres foll gewefen fein, ift wohl ein wenig weit hergeholt. Sein Beitrag, er mag indeffen in einer nahen oder fernen Veranlaffung beftanden haben, verdient immer Dank, fo wie des Guidos Verdienfte um andere Zweige der Mufik Achtung. *B.*

Clavis.

(*Mufik.*)

Mit diefem Worte bezeichnet man jeden einzelnen Tasten auf dem Fortepiano oder Clavier, durch welchen der Anfchlag eines Tones bewirkt wird, und alle diefe Taften zufammen nennt man Claviatur. Ferner wendet man es auch auf die Vorzeichnung an, die den Noten ihre Gattung in Abficht auf Höhe und Tiefe giebt; da aber diefes jetzt mehr durch das Deutfche Wort Schlüffel gefchieht, und man lieber faget, der Bafs-Schlüffel, der Discant-Schlüffel, als der Bafs-Clavis, der Discant-Clavis, fo findet man das hieher Gehörige unter dem Artikel Schlüffel. *B.*

Coda.

(*Mufik.*)

Zufatz, Anhang, Schlufs. Eine Benennung, welche in einem Tonftücke öfters dem Satze gegeben wird, der felbiges zum völligen Schluffe bringt. Beftünde z. B. das Finale eines Tonftücks aus mehrern kleinen Sätzen, die zum Theil wiederholt werden müfsten, fo würde der letzte Anhang, nach welchem keine Wiederholung jener Sätze mehr Statt fände, Coda genannt werden. Man giebt auch diefe Benennung der kurzen Tonfolge, die man nach einem unendlichen Canon (*Canone infinito*) eintreten läfst, um felbigen förmlich zu fchliefsen. *B.*

Coe-

Coelestin.

(*Musik.*)

Ein Zug, welcher ehemahls sehr häufig an Clavieren angebracht war, und durch welchen man, so wie noch gegenwärtig der Fall beim Pianoforte ist, eine gewisse Veränderung des Tons hervorbringen konnte. Jetzt weiss man von diesem Zuge sehr wenig mehr, wenigstens kommt er äusserst selten vor. *B.*

Coloraturen.

(*Musik.*)

Man versteht mehrentheils unter dieser Benennung zusammen, was man unter Passagen, Rouladen u. s. w. (man sehe diese Artikel) im Einzelnen versteht, aber selten oder fast gar nicht gebraucht man diesen Ausdruck anderwärts als bei Bravour-Arien, in welchen die Coloraturen gewöhnlich mit Aushaltung irgend eines Vocals aus einem Worte vorgetragen werden. Die am besten hiezu sich schickenden Vocales sind a, e, und o. *B.*

Colorit.

(*Mahlerei.*)

Siehe den Artikel Farbengebung.

Comma.

(*Musik.*)

Ist die Benennung des neunten Theiles vom Zwischenraum zweier neben einander liegender ganzen Töne. Um nämlich den allmähligen Uebergang von einem Tone zum andern so bestimmt als möglich anzugeben, hat man neun Abtheilungen oder Commata angenommen, die man sich am besten unter so viel verschiedentlich gestimmten Saiten denken, oder auf dem Monochord durch Verrückung der Stege versinnlichen kann. Den vornehmsten Bezug haben diese Abtheilungen auf Temperatur der Instrumente und die sogenannten Hülfs-Intervallen. In jenem Fall berichtigt man, durch Abnahme und Zugabe eines Commas von Höhe oder Tiefe, die Stimmung auf Clavieren oder andern ihnen ähnlichen Instrumenten, und in diesem wird die

Vorſtellung vom enharmoniſchen Klanggeſchlecht und der *Dieſis* der Griechen in etwas anſchaulich gemacht, ſo daſs man in Rückſicht der Verhältniſſe, welche die Intervallen durch die oder jene Vorzeichnung erhalten, eine eigene Art von kritiſcher Ueberſicht erlangt, und ſich nach ſelbigem Begriffe, nicht allein von halben und ganzen, ſondern auch von kleinen halben und kleinen ganzen Tönen abſondern kann. So ſind z. B. Cis und Des, oder Dis und Es in Rückſicht auf Tiefe und Höhe um ein Comma verſchieden, und man nennt ihren Abſtand den kleinſten halben Ton. Der von C und Cis oder F und Fis hält vier Comma, und iſt der kleine halbe Ton. C und Des oder F und Ges haben fünf Comma zwiſchen ſich, und ihr Abſtand wird angeſehen als der groſse halbe Ton u. ſ. w. welches alles bei dem Geſange, der Violinen und den Blasinſtrumenten zur richtigern Intonation mit Nutzen anzuwenden wäre. Man hat auſſer der Gattung des angeführten Comma's, welches man das ſyntoniſche oder das Comma des Dydymus nennt, verſchiedene andere angenommen. Allein da ſelbige meiſt abzielen, durch verſchiedene Arten von Stimmung das Mangelhafte der gleichſchwebenden Temperatur zu beweiſen, ſo werden ſie hier als zweckwidrig übergangen. *B.*

C o m p a r ſ e n.

(*Schauſpielkunſt.*)

Die ſtummen Perſonen in einem Schauſpiele. Da die zweckmäſsige Beſetzung der Rollen redender Perſonen von unſern Schauſpiel-Directoren oft genug ſo äuſſerſt vernachläſſigt wird, was kann man wohl von ihrer Sorgfalt für die C o m p a r ſ e n erwarten? In der That nimmt man auf dieſen Punct, ſelbſt bei ſonſt guten Theatern, ſo wenig Rückſicht, daſs nicht ſelten die Wirkung eines vorhergegangenen guten Spiels durch die plumpe Dazwiſchenkunſt ſolcher Figuren geſtöhrt, und der Zuſchauer bei aller Nachſicht, die er ſeines eigenen Vortheils wegen dieſen Menſchen wiederfahren zu laſſen geneigt ſein mag, auf die unbarmherzigſte Art aus der Illuſion geriſſen wird. Um nur ein Beiſpiel anzuführen: wie abgeſchmackt ſehen und gebehrden ſich nicht oft die C o m p a r ſ e n, welche Soldaten vorſtellen, beſonders wenn ſie ins Handgemenge kommen? Billig ſollte man daher dieſen Punct mehr beherzigen, da er ſo ſehr zur Vollkommenheit des Ganzen beiträgt. Vorzüglich ſollten es diejenigen guten Schauſpieler, welche gerade nichts zu thun haben, ihrer nicht unwerth achten,

solche Rollen zu übernehmen, und ihre Gehülfen anzuleiten. Wo aber auch diese Rollen durchgängig mit Nicht-Schauspielern besetzt werden müssen, da lassen sich doch immer an jedem Orte einige taugliche Subjecte finden, welche man, mit nicht allzugrosser Mühe, jedesmahl vorher abrichten kann. Herr von Götz schlägt sehr ingeniös und zweckmässig vor, sich hierzu einer Anzahl gezeichneter Stellungen zu bedienen, welche sich, wie die Figuren des Schachspiels oder Krippenmännchen auf ein Bret, das in kleine Quadrate eines Schachbrets getheilt sein müsste, ordnen und versetzen liessen. „Mittelst solcher Männchen, sagt er, könnte man vor Hauptproben der Stücke besondere Gruppen-Effecte im Zimmer versuchen, und sodann auf dem Theater bei Ordinierung der Mitläufer von dergleichen Zusammensetzungen ordentlichen Gebrauch machen. Obgleich die menschliche Form unendlicher Veränderungen fähig ist, so lassen sich doch für jede Leidenschaft einige charakteristische Bewegungen angeben, welche entweder an und für sich schon sprechend sind, oder wenigstens durch geschickte Anwendung bei einiger significativen Gelegenheit die erforderliche Wirkung hervorbringen können. — Nach den Quadraten des Figurbretes könnte allenfalls auch einige Proportion mit dem Fussboden der Bühne veranstaltet werden, mittelst welcher die Comparsen binnen wenigen Minuten zu den sprechendsten Gruppen anzuleiten wären.“ *L.*

Composition.

(Mahlerei.)

Siehe den Artikel Zusammensetzung.

Composition.

(Musik.)

Ist die Kunst, vermittelst der Regeln des reinen Satzes, oder der Wissenschaft alles dessen, was auf Melodie und Harmonie genauere Beziehung hat, neue Tonstücke hervorzubringen, und will man das Wesentlichste nicht übergehen, so setze man hinzu: Das Vermögen, selbige mit Gefühl und Charakter zu beleben. Es heissen daher nur diejenigen, welche der Tonkunst auf diese Art obliegen, und sie nach diesem Maasstabe behandeln, im eigentlichen Verstande Componisten oder Tonsetzer. Denn es kann jeder, wie in allen Künsten, so auch hier, mit gesundem Menschenverstand

ftand und anhaltendem Fleifs, einen gewiffen Grad von Vollkommenheit erlangen, er kann fich gründliche Einfichten in die Harmonie erwerben, über Wirkungen in der Mufik und deren Urfachen die richtigften Urtheile fällen, und in jeder Partitur die kleinften Abweichungen von der Reinheit im Satze entdecken, und zur Noth mufikalifche Auffätze machen lernen, denen von Seiten des Rhythmus, und der Regeln des reinen Satzes auch die ftrengfte Kritik nichts anhaben kann; allein alle diefe erlangten Fähigkeiten gewähren nur Anfprüche auf den Titel eines einfichtsvollen Harmoniften. Mit dem eines gefchmackvollen Componiften hat es eine eigene Bewandnifs. Ein Unterfchied, der aber zuweilen gar nicht beherzigt wird, weil man bei jenem, diefen ftillfchweigend vorausfetzt, und hierdurch auf nicht geringe Verirrungen ftöfst. Wenn man in der Compofition nicht Mittel mit Zweck verwechfelt, fo hat das Gebiet derfelben einen fehr weiten Umfang. Als die erften und unentbehrlichften Mittel, diefes Gebiet mit feftem Fufs betreten zu können, kann man eine genaue Kenntnifs alles deffen anfehen, was fich unter die Rubrik des reinen Satzes claffificieren läfst: die Lehre von Melodie, Harmonie, Rhythmus, Generalbafs der Fuge, des Canons und doppelten Contrapuncts. Mit diefen wiffenfchaftlichen, und zur Compofition nothwendigen theoretifchen Fächern, welche die Kunft fich harmonifch-richtig und mit Mannigfaltigkeit auszudrücken, lehren, aber über die eigentlichen Mittel zu Erreichung des Zwecks der Compofition fehr wenig enthalten, ift zwar fehr viel, aber bei weitem noch nicht alles gethan. Die hieher noch einfchlagenden wiffenfchaftlichen Theile müffen aus fehr entlegenen Gebieten zufammen getragen werden. So ift z. B. für die Compofition des Gefanges nothwendig: Vollkommene Kenntnifs der Sprache überhaupt, Richtigkeit der Begriffe von Accent, Declamation u. f. w. In Beziehung auf Inftrumental-Mufik: Kenntnifs der Natur und Wirkung jedes Inftrumentes, von dem man Gebrauch machen will, deffen Temperatur, Umfang von Tönen, Verhältnifs feiner Tonarten gegen die übrigen u. f. w. So kräftig nun zwar diefe Kenntnifs und Hülfsmittel in Vereinigug mit jenen wirken können, fo ertheilen fie doch aber einem Tonftück immer noch nicht Seele und Charakter. Die Beförderung diefes Umftandes wird nur durch die unmittelbare Beihülfe der gütigen Natur bewirkt, und diefe Beihülfe beftehet hauptfächlich in einem feinen und richtigen Gefühle, einer feurigen Einbildungskraft, und in Gefchmeidigkeit des Charakters, fich in den und jenen Affect mit Leichtigkeit verfetzen zu können.

Um dieſes letztere aber in Beziehung auf glückliche Uebertragung derſelben vermögend zu ſein, müſſen dieſe Affecten ſchon zuvor in der Seele des Componiſten gelegen haben, und nur durch den gegenwärtigen Fall angefachet worden ſein; und will man dieſes wiederum annehmen, ſo ſetzet es eine, ſchon im frühern Alter gehabte Bildung, praktiſchen Umgang und Vertraulichkeit mit mannigfaltigen Situationen aus der ſittlichen Welt voraus. Daſs eine genaue Erörterung und Auseinanderſetzung aller der hier vorausgeſetzten ſeltenen Fälle und günſtiger Concurrenzen zu weit führen würde, iſt leicht einzuſehen. Es ſei genug, wenn aus dieſen angeführten, und nur willkührlich ausgehobenen Erforderniſſen zur Compoſition, im Fall der Noth, die Evidenz der Wahrheit beſtätiget wird, daſs das Hoheprieſter-Amt im Tempel der Tonkunſt doch wohl ſeine ganz eigenen Schwierigkeiten vorausſetzen mag, wenn es auch ſchon mit den Tempeldienern im Vorhof dieſer geheiligten Stätte ſo viel Aufhebens nicht bedarf.

Ueber die verſchiedenen Arten von Compoſition findet man das hieher Gehörige unter dem Artikel Styl.

B.

Concentus.

(*Muſik.*)

Iſt ein Ausdruck, welcher in der ältern Muſik vorkömmt, und durch welchen die Begleitung eines Geſanges in der Octave oder im Einklange angezeigt wurde, ſo wie ohngefähr der Fall in den Antiphonien der Griechen war. Die Muſik *Concentu, Discantu, et Organis* treiben, hieſs damahls ſo viel als Tonſtücke mit Vocal- und Inſtrumental-Begleitung ausführen. Wie die Art der Begleitung des Discantes hiebei beſchaffen war, findet man unter dem Artikel Discant. *B.*

Concert.

(*Muſik.*)

Bedeutet zunächſt eine Geſellſchaft von mehrern Tonkünſtlern, welche zuſammen eine vielſtimmige Vocal- und Inſtrumental-Muſik aufführen. In einem andern Sinne zeigt es eine beſondere Gattung von Tonſtücken an, deren eine Art ſo beſchaffen iſt, daſs zwar alle Inſtrumentalpartieen ſo eingerichtet ſind, daſs ſie in gleicher Art auf ein allgemeines Ganze mitwirken, in welchem aber doch zuei-

weilen in eine auch wohl mehrere Stimmen kleine Solo-Stellen verlegt find, in denen fie gleichfam zu kämpfen fcheinen *(concertare)*, die andere Art aber fich von diefer darinn unterfcheidet, dafs nur ein einziges Inftrument, zuweilen doch aber auch mehrere, den Hauptgefang mit abwechfelnden Tutti's durch alle Sätze durchführen. Ein Tonftück jener Art heifst *Concerto groffo*, von diefer *Concerto di cammera* oder ein Kammer-Concert.

Gegen die Behauptung des Herrn Sulzers, dafs diefe letztere Art von Concerten nur als eine Uebung für den Tonfetzer und Spieler anzufehen feien, dafs fie keinen Charakter hätten, auf nichts als auf Ergötzung des Ohres abzweckten, und, was ganz natürlich folgt, nicht in die Claffe reeller Tonftücke gehörten, liefse fich wohl mancher gegründete Einwurf machen. Wahr ift es allerdings, dafs ein grofser Theil von Concerten mehr mit dem Gepräge einer mufikalifchen Gaukelei, als mit dem einer geäufferten Empfindung bezeichnet ift; denn fo fetzt fich zuweilen ein Virtuofe, der noch kaum mit den Anfangsgründen der Harmonie bekannt ift, ein Concert auf, und der Zweck, den er bei der Ausführung deffelben zu erreichen ftrebt, ift, und kann auch unter fo bewandten Umftänden kein anderer fein, als feine Zuhörer für fein Spiel, feine Fertigkeit auf feinem Inftrumente einzunehmen. Hierauf beruhet Compofition und Ausführung. Was Wunder alfo, wenn jede Gelegenheit zu einem *Salto mortale* mit Begierde ergriffen wird, wenn fich zu ganzen Seiten Paffagen einander jagen, von denen die eine immer halsbrechender ift, als die andere. Solche, und mehrere diefem ähnliche Fälle können freilich unter die Mifsbräuche gezählt werden, die den Werth eines Concerts fehr verdächtig machen müffen. Allein üble Anwendungen und Mifsbräuche, wenn fie auch gleich eine Sache entftellen können, heben doch darum noch nicht ihr Gutes auf. Warum könnte man fich nicht in einem Concerte einen beftimmten Charakter, oder einen Affect denken, der von einem Tonkünftler von richtigem Gefühl, der feines Inftrumentes ganz mächtig, und dabei auch Componift wäre, durch alle Nüancen modificieret würde, und in welchem Begleitung, Bewegung, Tonarten, Paffagen, einfache melodifche Stellen u. f. w. forgfältig eingerichtet wären, diefen Zweck zu erreichen. Was würde aus dem gröfsten Theil der Tonftücke werden, wenn man fie aus dem Gefichtspuncte richten wollte, nach welchem Herr Sulzer den Stab über die Concerte bricht. Man trenne z. B. Situation und Worte von einer Arie oder einem Finale aus einer Oper, und fehe, ob man aus der Mufik die Empfindung erräth, die fie be-

bezeichnen soll. Wer wollte diese Musik deswegen verwerfen, weil sie allein so ohnmächtig wirkt, so dunkel und schwankend charakterisiert, und gleich gewissen Silouetten nur erst dann getroffen ist, wenn der Name dabei steht. Was würde aus den Bravour-Arien werden, die doch so viel auffallende Analogie mit den Concerten haben? oder in was für einen Rang würde Herr Sulzer verschiedene neuere Concerte setzen, bei denen man sich nicht auf Schilderung leidenschaftlicher Fälle glaubt einschränken zu dürfen, sondern ganze Auftritte aus der körperlichen Natur zu Gegenständen musikalischer Schilderungen macht? Vielleicht käme die Sache auf ihren rechten Standpunct, wenn hier ein Schritt zurück und dort einer vorwärts gethan würde.

Was die Ausführung eines Concerts — das Wort hier nicht auf einzelne Tonstücke gedeutet, sondern nach dem, zu Anfange dieses Artikels festgesetzten Begriff im Allgemeinen betrachtet — betrifft, so hat die Einrichtung desselben, wenn wesentliche Erfordernisse nicht sollen übergangen werden, recht sehr viel Rücksichten und Schwierigkeiten, und unter diejenigen, die am meisten über Wirkung entscheiden, sind folgende als die vorzüglichsten in Betracht zu ziehen. Die Bauart des Sahles, in welchem das Concert soll gehalten werden, die Anlage des Orchesters, die rechte Stelle für den Directeur, die Sänger und Instrumentalisten, die gehörigen Verhältnisse, und die rechte Anzahl dieser beiden letztern gegen einander u. s. w. In Rücksicht des ersten Punctes der Bauart des Sahles, ist, wenn selbiger nach Verhältnissen, die sich auf die Regeln der Fortpflanzung des Schalles genau gründen, angeordnet ist, eine hervorstechende und interessante Wirkung bei der Ausführung eben so entschieden, als ein erleichterter Vortrag der Sänger und Instrumentalisten; da hingegen ein aufs Gerathewohl entworfener, oder nur auf Nebenzwecke zielender Sahl mit willkührlichen Verzierungen, einer Menge Fenster, Winkel, Gardienen, Pfeilern, Nischen, Schnörkeln an Platfonds und Wänden u. s. w. der Ausführung ungemein schadet. Bei der Anlage des Orchesters ist die gehörige Erhöhung, und ein dem Auge gefälliges Ansehen in Obacht zu nehmen, und die Schranken zwischen den Zuhörern und spielenden Personen auf dem Orchester sind in der Art anzulegen, dass jene von diesen in einer gewissen Entfernung gehalten werden. Denn erstens ist es für einen, der zu einer Arie oder einem Concert auftritt, bei welcher Gelegenheit er doch seinen Platz meist vor den übrigen Instrumenten zu nehmen hat, ein äusserst genierender Umstand, sich gewissermaassen von seinen Zuhörern wie belagert

gert zu ſehen, und auſſerdem verlieren auch Stimmen und Inſtrumente die Kraft ſich in der Ferne gehörig mitzutheilen. Bei den Inſtrumenten kommt es, nächſt einer gut ins Auge fallenden, und dem Locale angemeſſenen Stellung, vorzüglich darauf an, daſs die bloſs zum Ausfüllen dienenden Inſtrumente nicht eine Stelle erhalten, in welcher ſie den ihnen an Stärke nicht gleich kommenden Stimmen in ihrer Wirkung ſchaden, oder die Hauptmelodie des Stücks betäuben können. Ferner, daſs der Directeur ſeinen gehörigen Standort gegen den Vorſpieler, und dieſer den ſeinigen gegen die übrigen Mitglieder des Orcheſters erhält, ſo daſs unter ihnen eine wechſelſeitige Ueberſicht Statt findet. Für dieſen letztern Fall gaben theils verſchiedene zufällig zuſammentreffende Umſtände, theils vorſätzliche Veranſtaltungen dem Orcheſter zu der Händelſchen Gedächtniſs-Feier in der Weſtmünſter-Abtei zu London eine eben ſo vortheilhafte als meiſterhafte Einrichtung. Der Umſtand, ein gleiches und gehöriges Verhältniſs aller Stimmen gegen einander zu finden, iſt ohnſtreitig einer der ſchwerſten und weſentlichſten. Der ſchwerſte daher, weil er von ſo vielen Zufälligkeiten abhängt, von der Stärke dieſes oder jenes Sängers, vom Tone der Inſtrumente u. ſ. w; der weſentlichſte, weil von einem richtigen Verhältniſs aller Stimmen gegen einander, einzig und allein die gute Ausführung eines Tonſtücks abhängt, denn wären z. B, die zum Ausfüllen beſtimmten Inſtrumente oder Bäſſe zu ſtark beſetzt, ſo würde ſich die Hauptmelodie dagegen matt und ohnmächtig ausnehmen, wäre das der Fall mit dieſer, ſo würde dagegen die Begleitung leer ausfallen, die Melodie nicht hinlänglich unterſtützt, und ihr hierdurch einer ihrer weſentlichſten Reitze benommen werden. Die beſondere Ueberſicht eines erfahrnen Directeurs giebt hier der Sache einen ſicherern und beſſern Ausſchlag, als alle Vorſchriften im Allgemeinen. Bei der Ausführung des Concerts ſelbſt kommt noch in Betracht: Eine vernünftig geordnete Folge der Tonſtücke, bei welcher die Aufmerkſamkeit des Zuhörers nicht erſchlafft, ſondern immer neue Spannung erhält, und der ausübende Tonkünſtler ſich nicht vergebens ermüdet. Denn ſo kann manches an ſich ſehr gut geſetzte einfache Tonſtück durchfallen, oder feſſelt doch nicht ſo wie es ſein ſollte die Aufmerkſamkeit des Zuhörers, wenn es am unrechten Orte ſtehet, und z. B. nach einem groſsen Chor oder einer Bravour-Arie eintritt. Daher der Contraſt, den man Tonſtücke in ihrer Folge giebt, oder geben ſollte, nicht uneigentlich in ſeiner Wirkung müſste zu vergleichen ſein mit gewiſſen Ausweichungen oder ſchnellen und unerwarteten Ueber-

bergängen in Phantasieren oder andern Tonstücken. Denn in einem Concert die Aufmerksamkeit der Zuhörer allein durch Zuwachs einseitiger Vollkommenheiten in der Ausführung oder Wahl der Tonstücke erhalten wollen, würde, besonders wenn diese schon wissen oder halb errathen können, was sie für dieses oder jenes Fach zu erwarten haben, ein Werk der Unmöglichkeit sein. *B.*

Concert spirituel.

(Musik.)

Diese Benennung gab man in Frankreich im Jahr 1725 zuerst solchen Concerten, die an den Tagen gehalten wurden, an welchen die Schauspielhäuser geschlossen waren, und deren Stifter ein gewisser Philidor soll gewesen sein, wahrscheinlich der Vater des, wenigstens noch vor einigen Jahren lebenden Componisten und berühmten Schachspielers gleiches Namens. Jetzt treten diese Concerte nur zu gewissen, der Religion geheiligten Epochen ein, und ihr Gegenstand ist geistliche Musik. Die Gewohnheit, die Texte zu diesen Musiken in die Form eines Drama einzukleiden, verliert sich im grauen Alter der Vorwelt. Dass man aber neuerlich an einigen Orten anfängt, diese Dramen in Opern aufzuführen, und dadurch gewissermaassen in die verwilderten Zeiten der Mönche zurückgeht, die dasselbe vor mehrern Jahrhunderten in ihren Kirchen mit Hinzusetzung einer Menge Alfanzereien auch thaten, ist gewiss eine ganz eigene Erscheinung, deren allgemeinere Einführung der Religion wenigstens keinen grossen Zuwachs vernünftiger Verehrer verspräche. Sicher gehört von Seiten des Auditoriums zu diesen geistlichen Opern ein hoher Grad von Einbildung, z. B. sich in dem nämlichen Castraten, welcher vielleicht im letztern Carneval die Rolle der Königin Dido spielte, welches im Kirchenstaat nichts Ungewöhnliches ist, in der nächsten Fasten einen Simson, oder Erz-Engel Gabriel zu denken, so wie von der andern Seite gewiss ein ganzer Acteur erfordert wird, wenn er nicht wenigstens in einer dieser pompösen Rollen scheitern will. Ein Mehreres das Concert spirituel betreffend, findet man unter dem Artikel Oratorium.

B.

Concertierend.

(Musik.)

Nennet man diejenigen Stimmen, welche nach der Beschaffenheit des Instrumentes, für welches sie gesetzt sind,

die in einem Tonstücke herrschende Melodie theils abwechselnd führen, theils durch eigene Gänge und Passagen begleiten. Es können in einem Tonstücke mehrere dergleichen Stimmen vorkommen, und dann wird ihre Benennung durch die in ihnen liegende charakteristische Bezeichnung bestimmt, und sie heissen z. B. Symphonieen mit einer oder zwei concertierenden Stimmen, concertierende Trios u. s. w. Unter concertierenden Stimmen verstehet man auch diejenigen, die einem Gesange zugesellet sind, in welchem Falle sie zwar auch einen vor den übrigen Stimmen sich auszeichnenden Gang haben, wo sie aber doch gröſstentheils dem Gesange untergeordnet sind (man sehe den Artikel Obligat). Im Französischen hat das Wort Concertierend oder Concertant zwar einen mit dem eben angeführten ähnlichen Begriff, wenn die Rede von Tonstücken ist. Es wird aber ausserdem der Name Concertant allen an der Ausführung eines Tonstückes Theilhabenden Personen beigelegt, und spielten daher z. B. zwanzig Personen eine Symphonie, so würden in diesem Sinn diese zwanzig Personen als so viel Concertants angesehen werden. *B.*

Consonanz.

(*Musik.*)

Heiſst im allgemeinen Sinn, oder nach der Etymologie des Wortes: der gleichzeitige Anschlag von zweien oder mehrern Tönen. In einer engern Bedeutung bezeichnet man mit diesem Ausdruck eine Zusammenstimmung solcher Töne, die dem Gehör angenehm und beruhigend sind. Unter der Menge Intervallen, die sich durch verschiedene Temperaturen denken lassen, giebt es eigentlich sehr wenige, die eine solche Zusammenstimmung, und einen Wohlklang verursachen, alle übrigen sind dem Gehör anstöſsig, und heissen Dissonanzen. Man theilt die Consonanzen ein: in vollkommene, deren Intervallen als consonierend unveränderlich sind, und in unvollkommene, welche als solche gröſser und kleiner sein können. Die vollkommenen Consonanzen sind: die Octave, die Quinte und die Quarte. Die unvollkommenen sind die Terz und die Sexte. Auch theilt man sie ein, in einfache und zusammengesetzte. Zu jenen gehört die Terz und Quarte, zu diesen die Quinte, weil sie aus zwei Terzen, und die Sexte, weil sie aus der Terz und der Quarte besteht. Die eigentlichen Ursachen, die man als physische Gründe anführt, warum das Gehör beim Anschlagen der Consonanzen ein natürliches Behagen, und so das

das Gegentheil beim Anschlage der Dissonanzen fühle, sind theils sehr unbefriedigend; theils würde die Erörterung derselben hier zu weit führen. Sie sind aber meist in den Verhältnissen der Schwingungen, und in denen beim Anschlag eines schallenden Körpers sich hören lassenden Nebentönen zu suchen.

Der richtige Gebrauch der Consonanzen macht, wie leicht zu erachten, dem Tonsetzer ein sehr wesentliches Augenmerk aus, und worauf es nächst anderweitigen Rücksichten hier vorzüglich ankömmt, ist die geschickte Wahl der Consonanzen zu Grundnoten, daſs nämlich vollkommene mit unvollkommenen gehörig abwechseln. Diese allein geben dem Ohre nicht hinlängliche Befriedigung, der Harmonie nicht das erforderliche Gewicht. Jene verursachen in vielen Fällen Monotonie. Ferner kommt die Art der Fortschreitung in Betracht, daſs durch vollkommene Consonanzen in gerader Bewegung nicht fehlerhafte Verbindungen der Harmonie z. B. Quinten, Octaven entstehen; daſs eine richtige Verdoppelung der Intervallen der consonierenden Accorde beobachtet werde, so geht z. B. die Verdoppelung der Octave der Verdoppelung der Terz und der Quinte vor, und so werden natürliche Intervalle eher verdoppelt, als die durch zufällige Zeichen erhöhte oder erniedrigte. Ingleichen kommt in Anschlag die Anwendung der schicklichen Consonanzen bei Einschnitten, Schlüssen der Perioden u. s. w. Denn es hat zwar jeder consonierende Accord für sich betrachtet, die Eigenschaft des Beruhigenden, aber der Fall wird ganz verschieden, wenn er in Verhältniſs mit andern gesetzt, wenn er z. B. von diesem die Dominante oder von jenem die Mediante wird. Ganz genau läſst sich indessen die zu beobachtende Folge consonierender Accorde durchaus nicht bestimmen. Der Charakter des Tonstückes muſs hier entscheiden. Ohne eine besondere Rücksicht auf selbigen wird, was an einem Orte Schönheit sein kann, sehr leicht am andern Monotonie.

B.

Contour.

(*Bildende Künste.*)

Siehe den Artikel Umriſs.

Contourniert.

(*Bildende Künste.*)

Mit diesem Ausdrucke bezeichnet man einen Fehler in der Stellung einer Figur, welchen der Künstler dann be-

begeht, wenn er der Figur eine angeſtrengtere Handlung giebt, als ihren Zweck zu erreichen nothwendig iſt, wenn er von der Einfalt und Schlichtheit der Natur in allen ihren Stellungen und Bewegungen abweicht, um einer Figur eine vermeintliche Gracie zu geben, oder Trockenheit und Kälte zu vermeiden.

Ein Fürſt z. B. darf nur winken, um zu befehlen, eine reitzende Schöne nur in der einfachſten, naiveſten Stellung erſcheinen, um alle Gracie zu zeigen, die ihr eigen iſt. Befiehlet der Fürſt mit gewaltſamer Bewegung, ſo wird ſeine Macht verdächtig, und eine Schöne vernichtet ihre natürlichen Reitze, wenn ſie durch Kunſt und Ziererei gefallen will.

Die Bewegungen der Natur ſind ſtäts und überall leicht und frei, haben nichts Gezwungenes, nichts Contourniertes; die Griechen ſtellten ſie eben ſo leicht und frei dar, und erwarben ſich eben dadurch eine unſterbliche Bewunderung. *G.*

Contra.

(*Muſik.*)

Dieſe Benennung gab man ehemahls der Stimme, welche jetzt Alt genannt wird; auch heiſst die Octave, welche unter der groſsen iſt, die Contra-Octave, und ihre Töne Contra G, Contra F, u. ſ. w. *B.*

Contrabaſs.

(*Muſik.*)

Violono. So heiſst die groſse Baſsgeige, die bei vollen Muſiken gebraucht wird. Sie heiſst auch Contra-Violon, vermuthlich wegen ihrer umgekehrten Stimmung gegen die Violine. Doch iſt dieſe Stimmung nicht allgemein angenommen, man hat Contrabäſſe mit 5 Saiten, und andern Stimmungen. Das Beiwort Contra kann man auch füglich darauf deuten, weil ſich die Töne dieſes Inſtrumentes gegen die der übrigen Bäſſe, vorzüglich derer des Violoncells, ausnehmen, als würden ſie um eine Octave tiefer, und folglich in der Contra-Octave geſpielt. *B.*

Contrapunct.

(*Muſik.*)

Iſt im eigentlichen Verſtande Muſik in Stimmen. Ehemahls nannte man Compoſition, die Erfindung des Geſan-

ſanges, oder der Melodie, und Contrapunct die Compoſition der Harmonie. Die Benennung Contrapunct kömmt daher, weil die Noten in ältern Zeiten durch bloſse Puncte angezeigt wurden. Sollte damahls die in Puncte geſetzte Melodie von einer oder mehrern Stimmen begleitet werden, ſo muſsten die Puncte der begleitenden Stimme gegen die Puncte der Melodie geſetzt werden. In dieſer Bedeutung heiſst der Contrapunct der einfache, und iſt eigentlich nichts anders, als die Kunſt der Compoſition ſelbſt, oder die Kunſt des reinen Satzes, in ſo fern er bloſs die Harmonie angeht, und ſonach ſtehet jede einen Geſang begleitende Stimme mit ſelbiger im einfachen Contrapunct, ſo wie folglich auch jeder, der zwei Stimmen, ſei es auf dem Pianoforte oder auf eine andere Art ausführt, auch einfachen Contrapunct vorträgt. Derjenige alſo, dem, welches ſehr oft der Fall iſt, unter dem Wort Contrapunct, der möglichſte Grad harmoniſchen Tiefſinnes iſt vorgeſpiegelt worden, oder der bei Ausführung einer Sonate an nichts weniger als an Contrapunct dachte, dürfte bei dieſer Betrachtung vielleicht mit Monsieur Jourdain im Molière in Rückſicht ſeines Erſtaunens über die Entdeckung: er ſpreche in Proſa, in einen ähnlichen Fall kommen, und hätte Urſache auszurufen: *Par ma foi, il y a plus de quarante ans, que je joue du contrepoint, ſans que j' en ſuſſe rien.*

Man kann aber auch das Wort Contrapunct in engerer Bedeutung nehmen, da freilich eben ſo vielerlei Abſtufungen Statt finden, wie in der Proſa, und in derjenigen Bedeutung, in welcher heut zu Tage das Wort Contrapunct noch mehrentheils gilt, bezeichnet es diejenige Art von Compoſition, bei welcher die Stimmen ſo verwechſelt werden, daſs ſie ſich wechſelſeitig gegen einander ſowohl als Haupt- wie auch als begleitende Stimmen verhalten, und daſs z. B. der Gang des Baſſes, der einer Discant-Stimme zur Begleitung diente, ſelbſt Discant wird, und die zuvor geweſene Discant-Stimme in die des Baſſes verlegt wird, ohne daſs hierdurch die Richtigkeit der Harmonie nur im Geringſten geſtört wird. Dieſe Art von Contrapunct hat den Beinamen des doppelten oder vielfachen Contrapuncts. Es giebt ſowohl in dieſem als im einfachen Contrapunct mehrerlei Gattungen, und ſie ſind kürzlich auf folgende Art zu betrachten. Erſtens in Rückſicht auf den Vergleich der Noten der Gegenſtimme mit denen der Hauptſtimme. Hier erwachſen drei Arten des Contrapuncts, *a*) der gleiche Contrapunct. Bei dieſem iſt die Tonfolge ſo geordnet, daſs in dem Hauptgeſange, und der hinzugeſetzten Stimme, Note auf Note paſst;

 b) der

b) der figurierte bunte oder ungleiche Contrapunct. Hier kommen willkührliche Figuren in der zugesetzten Stimme vor. So stünden z. B. in dem Hauptgesange da Viertel oder Achtel, wo in die Begleitung Achtel und Sechzehntheile verlegt wären; *c*) der zusammengesetzte Contrapunct. In diesem kann das Wesentliche der beiden vorhergegangenen Contrapuncte zugleich vorkommen, nämlich Note gegen Note, Achtel gegen Sechzehntheile u. s. w. Zweitens kann der Contrapunct betrachtet werden, in Rücksicht auf die Art der Fortschreitung der Intervallen. Diese geschiehet entweder bloss durch solche, die an einander unmittelbar grenzen, wie z. B. c, d, e, f, oder durch solche, die unter einander entferntere Lagen haben, wie c, e, f, a. Im ersten Fall nennen die Italiäner einen solchen Contrapunct: *Contrapunto alla diritta.* Im zweiten, *Contrapunto di salto.* Was die, verschiedenen Contrapuncten hinzugefügten Beiwörter, *syncopiert, punctiert, alla zoppa* sagen, zeiget theils ihre Wortbedeutung an, theils finden sich in den Artikeln für diese Ausdrücke nähere Erklärungen. Män kann bei der Anlage eines Contrapuncts auf zwei verschiedene Arten verfahren, und entweder ohne alle Rücksicht auf die Figur der Noten bloss eine zum Hauptgesange passende Harmonie zum Gegenstand haben, oder sich einen fixen Plan entwerfen. Im ersten Fall heisst der Contrapunct, *Contrapunto sciolto*; im zweiten, *Contrapunto obligato.* Bei dieser letztern Art finden wiederum zwei Abtheilungen Statt. Man bearbeitet nämlich die dem Hauptgesange entgegengesetzten Stimmen fugenartig, oder man wählt durchaus zu der Tonfolge derselben nur eine und dieselbe Figur. In jenem Fall entstehet: *Contrapunto fugato;* in diesem: *Contrapunto ostinato* oder *d' un sol passo.* Beim doppelten Contrapunct muss das Hauptaugenmerk des Tonsetzers auf die durch die Versetzung oder Umkehrung erwachsenden neuen Intervallen gerichtet sein, denn nicht jeder Satz, nicht jede harmonische Tonfolge ist wegen der in Absicht auf Harmonie sich verändernden Verhältnisse der Intervallen einer Umkehrung fähig. Da nun die Versetzung eines Contrapunctes in mehrere Intervalle Statt finden, oder da bei gehöriger Einrichtung die Begleitung einer Stimme, zu einem Gesang sowohl in der Terz, Quinte und Octave geschehen kann, so hat dieser Umstand mehrere Gattungen des Contrapuncts veranlasst, z. B. der Contrapunct der Octave, der Decime, der Duodecime u. a. m., welche aber sämmtlich bloss zum doppelten Contrapunct gehören.

Da wir ſchon angemerket, daſs bei contrapunctiſchen Arbeiten dieſer Art der Sinn des Tonſetzers hauptſächlich auf die durch die Umkehrung entſtehenden neuen Intervalle muſs gerichtet ſein, damit nicht fehlerhafte Fortſchreitungen entſtehen, ſo iſt es nöthig, ſich von ſelbigen eine möglichſt ſchnelle Ueberſicht zu verſchaffen, und um dieſe wenigſtens beim Eintritt in dieſes Fach etwas zu befördern, dienen gewiſſe Hülfsmittel, mit denen es folgende Beſchaffenheit hat. Man ſetzt nämlich gewiſſe Zahlen feſt, von dieſen ziehet man die in Contrapunct zu verſetzenden Intervallen ab, und die übrig bleibenden Zahlen ſind die Signaturen, die die neuen Intervallen durch die Verſetzung erhalten. Beim Contrapunct der Octave nimmt man die Zahl 9, beim Contrapunct der Decime die Zahl 11, beim Contrapunct der Duodecime die Zahl 13. Wollte man nun z. B. wiſſen, was F für ein Intervall werden würde, wenn es im Contrapunct der Octave gegen C zu ſtehen käme; ſo zöge man die Zahl 4, weil F die Quarte von C iſt, von der Zahl 9 ab, da denn 5 übrig bliebe, und alſo würde F als die Quarte von C im Contrapunct der Octave zur Quinte werden, woraus man ſich gleich die Regeln abſtrahieren könnte, daſs in dem Contrapunct der Octave zwei Quarten nicht füglich auf einander folgen dürfen, da ihre Verſetzung zwei Quinten giebt, deren unmittelbare Folge den Regeln des reinen Satzes zuwider iſt. Ausführliche Anweiſung zum Contrapunct, dieſen ſo wichtigen Theil der Setzkunſt, findet man in M a r b u r g, K i r n b e r g e r u. a. m. Was in Rückſicht der Umkehrung, als hieher einſchlagend kann betrachtet werden, findet man unter dem Artikel U m k e h r u n g. *B.*

C o n t r a ſ t.

(*Aeſthetik.*)

In allen Künſten kann von der ſinnlichen Darſtellung des Entgegengeſetzten ein für Phantaſie, Gefühl und Geſchmack wirkſamer Gebrauch gemacht werden. In jeder aber erfordert der Contraſt eine ſo ganz eigene Behandlung, daſs ſich nur wenige allgemeine Grundſätze für die Anwendung deſſelben geben laſſen, die gleich paſſend für Dichtkunſt, Tonkunſt, bildende Kunſt, Gartenkunſt, Tanzkunſt wären.

1. Der Contraſt iſt für den Künſtler nie Zweck, ſondern jederzeit nur Mittel. Sobald er ihn zum Zwecke macht, oder auch nur den Schein erregt, es zu thun, ſo ent-

entfernt er ſich von der Schönheit, und ſchadet der Wirkung ſeines Werkes ſelbſt.

2. Iſt der Contraſt jederzeit für den Künſtler nur Mittel, ſo muſs er ſo beſchaffen ſein, daſs er die Hauptwirkung befördere, auf welche das Werk hinzielt. Er iſt verwerflich, ſobald er nichts dazu beiträgt, oder wohl gar ſie ſtöhrt.

3. Der Contraſt muſs nicht bloſs in Begriffen beſtehen, ſondern auch in denen ihnen beigeſellten Bildern der Einbildungskraft.

4. Ie eine reichere Menge von Bildern die contraſtierenden Vorſtellungen herbei führen, um ſo intereſſanter iſt der Contraſt, um ſo ſtärker ſeine Wirkung.

5. Aller Contraſt muſs ſich in angenehme, oder ſo gemiſchte Empfindung auflöſen, daſs in ihr das Angenehme vorwalte.

6. Die Darſtellung des Contraſtes muſs Präciſion haben, weder überladen noch dürftig ſein. Vorzüglich gilt dieſs von den Contraſten der Charaktere in Schauſpielen.

7. Der ſchöne Contraſt muſs ein Spiel des Zufalls ſcheinen, ohne einigen Einfluſs von Abſicht zu verrathen.

8. Eben deſshalb darf in Einem und demſelben Werke kein öfterer Gebrauch des Contraſtes gemacht werden.

9. Nie darf der Contraſt das feinere Gefühl beleidigen, nie ſich der Künſtler, um ihn auszuführen, niedrige, gräſsliche, ekelhafte Züge erlauben. Der Geſchmack ſetzt hier der Wahrheit der Nachahmung Grenzen. *H.*

Contraſt.

(Bildende Künſte.)

Der Begriff, den die Sprache der Liebhaber der bildenden Künſte, und nicht ſelten der Künſtler ſelbſt, mit dem Worte Contraſt verbindet, entfernt ſich in der gewöhnlichen Bedeutung deſſelben ganz von dem, was man in andern Künſten und im gemeinen Leben Contraſt nennt. Der Contraſt derſelben iſt nichts, als Abwechſelung oder Mannigfaltigkeit in der Richtung der einzelnen Theile oder Glieder eines Körpers, in den Stellungen und Bewegungen mehrerer neben einander dargeſtellten Figuren, in den Proportionen, dem Geſchlecht, dem Alter, den Charakteren und Ausdrücken, in der Beleuchtung und Beſchattung, und endlich in der Färbung derſelben. Man ſiehet aus dieſer Beſtimmung des Contraſtes, daſs dieſe Benennung nicht geſchickt iſt, eine richtige Idee von dem

zu geben, was man darunter verſteht, und es fehlet nicht an Beiſpielen und Beweiſen, daſs ſelbſt Künſtler durch dieſe Benennung irre geführet wurden.

Eine einzelne Figur in dieſem Sinne hat Contraſt, wenn keins ihrer Glieder nach Einer und derſelben Richtung hingeht, wenn ſich z. B. das rechte Bein vorwärts, und der linke Arm hinterwärts bewegt, wenn ſich die Bruſt und der Unterleib auf die linke, und der Kopf auf die rechte Seite neigt.

Mehrere neben einander geſtellte Figuren haben Contraſt, wenn keine ihrer Stellungen in einer andern Figur wiederholt, und jede von ihnen in einer andern Bewegung und Handlung dargeſtellet wird, der Mannigfaltigkeit und dem Reichthum der Natur nachgeahmt, nach Maaſsgabe der verſchiedenen perſönlichen Charaktere und der Aeuſſerungen derſelben, der verſchiedenen in Einer und derſelben Handlung enthaltenen Momente, ja ſogar nur nach Maaſsgabe der verſchiedenen Standörter, und der daraus entſpringenden Anſichten der einzelnen Figuren. Erfordern auch mehrere Figuren durchaus Eine und dieſelbe Stellung und Handlung, ſo wird es doch dem Künſtler gelingen, ihnen einen guten Contraſt zu geben, wenn er dieſe Figuren nur in verſchiedenen Anſichten darſtellt.

Jede Gruppe Eines und deſſelben Gemähldes muſs der Mannigfaltigkeit wegen, die man durchaus von dem Künſtler verlangt, mit den übrigen Gruppen contraſtieren, das heiſst, ſie muſs weder auf dieſelbe Weiſe, aus derſelben Anzahl von Figuren, noch aus Figuren von demſelben Geſchlecht, demſelben Alter, denſelben Proportionen und perſönlichen Charakteren, denſelben Anſichten, Stellungen und Handlungen zuſammen geſetzet ſein.

Eine groſse, ununterbrochene, lichte oder dunkele Maſſe würde dem Betrachter unangenehm ſein, weil ſie ein Feld darſtellte, welches ihm keinen Gegenſtand zur Beſchäftigung darbiethet, und jede Einförmigkeit leicht ermüdet; der Künſtler ſuche daher auch hierin Contraſt zu zeigen, oder mit andern Worten, er bringe in Anſehung der Beleuchtung und Beſchattung Mannigfaltigkeit und Abwechſelung in ſein Gemählde, unterbreche jede allzu groſse Licht- oder Schattenmaſſe durch Schlagſchatten oder Streiflichter. Dieſes Verfahren macht ihm auſſer den abſtrahierten Foderungen des Geſchmacks ſchon die getreue Nachbildung der Natur in ihren glücklichſten Wirkungen nothwendig.

Eben dieſe ſehr uneigentliche Bedeutung des Contraſtes tragen ſie auch auf die Färbung der Gegenſtände über. Fodert die Nachbildung der Natur in der Zuſammen-

menſetzung einzelner und neben einander geſtellter Formen und Figuren Mannigfaltigkeit und Abwechſelung, ſo iſt dieſe Foderung in Rückſicht der Färbung deſſelben nicht minder ſtreng; aber zugleich beſchränken die Geſetze der mahleriſchen, und — wenn, um die Erfindung der Farben der Gewänder, der willkührlichen Gründe u. ſ. f. auszudrücken, dieſes Wort erlaubt iſt — dichteriſchen Haltung in Rückſicht der Localfarben und ihrer Töne, den Contraſt in der Färbung eben ſo ſehr, als die Geſetze des zweckmäſsigen Ausdrucks und der Einheit des Ganzen in der Stellung einzelner und in der Zuſammenſetzung mehrerer Figuren denſelben beſchränken.

Dieſs über die gewöhnliche und zum Theil ſelbſt von Mengs angegebene Bedeutung des Wortes Contraſt, über welche wir nur deſswegen ſo ausführlich waren, um vielleicht zur Abſchaffung dieſes Wortes in dieſem Sinne etwas beizutragen. Im wahren Sinne des Wortes findet in einer einzelnen Figur durchaus kein, und in den einzelnen Gruppen gegen einander nur dann Contraſt Statt, wenn jede von dieſen einzelnen Gruppen ein eigenes, dem der andern Gruppen ganz entgegen geſetztes Intereſſe hat, wie z. B. bei der Darſtellung des Todes eines Generals im Angeſicht der feindlichen Partei.

Ein in Form, Färbung und Beleuchtung gut angebrachter Contraſt thut faſt immer die glücklichſte Wirkung; ſchön contraſtiert die jugendlich blühende Danae gegen die alte, braune, runzelichte Amme, der bärtige Pan gegen eine junge Nymphe, das auf Daniel von oben herein fallende Licht gegen die Finſterniſs der Löwengrube. Seltener aber thut der Contraſt im leidenſchaftlichen Ausdruck dieſelbe glückliche Wirkung, und auf der einen oder andern Seite ein wenig zu viel kann die ganze Wirkung zerſtöhren, diejenigen Fälle jedoch ausgenommen, wo leidenſchaftlicher Contraſt zur Hervorbringung der beabſichtigten Wirkung des Ganzen unumgänglich nothwendig iſt, und er ſeinen alleinigen Grund nicht in der Laune des Künſtlers hat, ſeine Geſchicklichkeit in dem Ausdruck entgegen geſetzter Leidenſchaften zu zeigen.

Wahrer Contraſt findet ſowohl in Anſehung der Gruppierung und des Ausdrucks, als auch in Rückſicht der Beleuchtung und Beſchattung nur bei verhältniſsmäſsig wenigen Gelegenheiten Statt; man ſollte auch daher zu jungen Künſtlern ſeltener vom Contraſt, aber deſto öfter von Abwechſelung, Mannigfaltigkeit und Reichthum in der Zuſammenſetzung und Wirkung der Figuren ſprechen.

G.

Con-

Contrast.

(*Musik.*)

Ist Entgegenstellung der eigenthümlichen Merkmahle, wodurch sich Tonstücke von einander unterscheiden, und kann von drei verschiedenen Seiten betrachtet werden. Erstens: In Beziehung auf Ausführung. Hier entstehet Contrast, wenn ein sanfter Gesang mit einer starken, oder ein starker plötzlich mit einem sanften abwechselt u. s. w. Zweitens: In Beziehung auf Instrumente. So stehen Flöten mit Pauken und Trompeten im Contrast, wenn jene ein Pastorale, diese einen feierlichen oder kriegerischen Auftritt bezeichnen. Drittens: In Beziehung auf Composition. Hier finden dreierlei Rücksichten Statt. *a*) Bewegung, wenn plötzlich ein Tonstück vom Geschwinden ins Langsame, oder vom Langsamen ins Geschwinde fällt. *b*) Begleitung, wenn aus einer figurierten Begleitung eine einfache wird, oder die Harmonie in Einklang fällt. *c*) Fortschreitung der Harmonie, wenn schnelle Uebergänge in entfernte Tonarten, ungewöhnliche Verbindungen derselben vorkommen, z. B. nach der Tonart F dur träte gleich Ges dur ein, oder man änderte plötzlich das Klanggeschlecht, und verwandelte z. B. die übermäſsige Sexte in die kleine Septime, wie der Fall bei Ais und B gegen den Grundton C sein würde, so daſs hierdurch die Harmonie eine ganz unerwartete Wendung nähme, und in entlegene Accorde träte u. s. w. Diese und noch verschiedene andere Mittel zum Contrastieren thun zwar in der Musik das Ihrige, um Uebergänge in entgegengesetzte Empfindungen auffallend zu versinnlichen, allein ungleich feinere Zusätze und Wendungen verlangen analoge Gefühle, und die praktische Anlage derselben ist eben so schwer, und auſser dem Gebiete der Regeln, als sie zu fühlen, nicht gemeinen Kunstsinn voraussetzt. *B.*

Contrast.

(*Schöne Gartenkunst.*)

In allen Kunstwerken ist der Contrast nur mit grosser, vielleicht aber in keinem mit gröſserer Behutsamkeit anzubringen, als in den Werken des Gartenkünstlers. Die Empfindungen, welche landschaftliche Gegenstände erregen, müssen, wenn man aus einer Empfindung in die andere übergehen soll, mit groſsem Fleiſse vorbereitet werden,

den, oder die Anlage predigt laut die Anſtrengung der Kunſt. Aus dieſen Vorbereitungen entſpringet nothwendiger Weiſe ein allmähliges Verbinden zum Theil heterogener Gegenſtände und der durch ſie erzeugten, analogen Rührungen; wir gehen aus der Empfindung des Angenehmen in die des Edeln, aus dieſer in die Empfindung des Groſsen, des Erhabenen, und endlich aus der Empfindung des Erhabenen, in die des Schauderhaften über. Die Empfindung des Angenehmen ſteht mit der des Schauderhaften im vollkommenſten Contraſt, aber in dem Kunſtwerke, welches dieſe entgegen geſetzten Empfindungen in uns erregte, iſt vermittelſt des allmähligen Ueberganges aller Contraſt verſchwunden.

Soll die ſchöne Gartenkunſt Nachahmung der landſchaftlichen Natur, mit Entfernung alles Fremdartigen, Zwecklofen und Zweckwidrigen ſein, ſo muſs ſie dieſen Weg einſchlagen, und ſo findet ſie nur ſelten zur Anbringung eines merklichen Contraſtes Gelegenheit. Ueberdieſs ſind die Eindrücke, welche die Gartenkunſt auf unſere Seele macht, von ſanfterer Natur, und können bei geſchmackvoller Anordnung unmöglich auf Erſchütterungen hinzielen, welche durch einen ſtarken Contraſt, den nach Chambers Bericht (ſiehe unter andern die Vorrede zu Marnezias ländlicher Natur S. 54 der Ueberſetzung) die Chineſer in ihre Gärten bringen, erreget werden. Von ſtarken, merklichen Contraſten kann alſo in der Gartenkunſt nicht die Rede ſein.

Da aber die Werke aller Künſte durch den Contraſt neue Schönheiten gewinnen, und die landſchaftliche Natur durch ſanftere Contraſte oft die glücklichſten Wirkungen hervor bringt, ſo wird auch der Gartenkünſtler dieſer Wirkungen nicht ermangeln, wenn er bei Anbringung des Contraſtes unter andern auf folgende Puncte Rückſicht nimmt:

1. Der Garten muſs von einem ſo groſsen Umfange ſein, daſs der Contraſt nicht ein Werk der Kunſt, ſondern von der Natur ſelbſt hinein gelegt zu ſein ſcheine. Eine einzige kleine lachende Scene mit einer ſchrecklichen Felſenmaſſe, oder einer unterirdiſchen Felſengrotte in Contraſt geſetzt, erregt die widerliche Idee von groſser Anſtrengung und von ſclaviſchem Zwange;

2. Der Contraſt muſs nicht geſucht, ſondern gleichſam nur nachläſſig hingeworfen zu ſein ſcheinen. Die Natur ſelbſt lehrt uns dieſes Geſetz, welche oft ganz gleiche Scenen ausbreitet, und nur gleichſam im Vorübergehen einen contraſtierenden Gegenſtand fallen läſst. Geſuchtheit des Contraſts erzeugt Widerwillen und Eckel;

3) Ein

3. Ein angenehmer Contraſt muſs ſich entweder auf Harmonie oder Schicklichkeit gründen. Ein Felſen mit einem künſtlich angeordneten Blumenbeet contraſtieret ſehr ſtark, aber beleidiget; wild auf demſelben hervor wachſende Blumen contraſtieren auch, ſie machen aber einen Contraſt, der mit den Launen der Natur im genaueſten Verhältniſſe ſteht. Ein wilder mit Blumen beſetzter Weg in einer Oede contraſtieret ſtark, aber die Hand der Kunſt wird widerlich, wenn ſie ſich an Orten zeigt, wo wir nichts als Spuren einer ſich ſelbſt überlaſſenen Natur finden. Derſelbe wilde mit Blumen beſetzte Pfad um eine menſchliche Wohnung contraſtieret auch, und gefällt, weil er ſich, da hier Spuren von Kunſt zu finden ſind, auf Schicklichkeit gründet. *G.*

Contraſubject.

(*Muſik.*)

Siehe den Artikel Gegenſatz.

Cornet.

(*Muſik.*)

Ein Blas-Inſtrument von hartem Holz nach Art der Hautbois verfertigt. Der Discant-Cornet hat ſieben Seitenlöcher, der ſogenannte Alt-Cornet oder Taille hat eines mehr, welches vermittelſt einer Klappe oder eines Ventils geöffnet und geſchloſſen werden kann. Die Form dieſes Inſtrumentes iſt die der Hautbois, nur mit dem Unterſchied, daſs deſſen Weite gleich von der Mündung an bis an die Schallöffnung, deren Durchmeſſer gewöhnlich etwas über einen Zoll groſs iſt, allmählich zunimmt. Als begleitende Baſsſtimme zum Cornet würde ſich ohnſtreitig kein Inſtrument beſſer ſchicken, als der Serpent. Man ſehe dieſen Artikel. *B.*

Corniſche.

(*Baukunſt.*)

Siehe den Artikel Kranz.

Corno.

(*Muſik.*)

Siehe den Artikel Waldhorn.

Corridor.

(Baukunſt.)

Ein zur Bequemlichkeit in einem Gebäude angebrachter langer ſchmaler Gang, vermittelſt deſſen jedes Zimmer einen beſondern Ausgang erhält. In Gebäuden, welche von vielen Menſchen bewohnet werden, als Hospitäler, Klöſter und dergleichen, ſind ſolche Gänge nothwendig, aber in gemeinen Wohnhäuſern für eine Familie entbehrlich, wiewohl kleine, kurze Corridors unter gewiſſen Umſtänden eine Familienwohnung angenehmer machen können. *G.*

Copie.

(Bildende Künſte.)

Die Wiederdarſtellung eines ſchon vorhandenen Kunſtwerks. Sie hat, wenn ihr anders alle Vollkommenheiten des Originals eigen ſind, die jedoch in der Mahlerei weit ſchwerer zu erlangen ſind, als in der Bildnerei und Kupferſtecherkunſt, nur einen eingebildeten geringern Werth als das Original, da, um dieſes ſchon oft angeführte Beiſpiel aus der Künſtlergeſchichte nochmahls anzuführen, Julius Romanus eine nach einem Porträt Leo's X. von Andrea del Sarte gemachte Copie ſelbſt für ſein eigenes Werk anſah.

So ungerecht und lächerlich auch bisweilen die Verachtung der Liebhaber gegen Copieen im Allgemeinen iſt, ſo kann man doch nicht leugnen, daſs ſich ſehr viele Umſtände vereinigen, aus welchen eine Copie ſehr oft dem Original nicht gleich kommt, worunter vorzüglich die Behandlung, und die vermöge derſelben auf die oder jene Weiſe aufgetragene Farbe gehört, die der Copiſt um deſto weniger getreu übertragen wird, je mehr er ſich deſswegen Mühe giebt; denn Geiſt und Genie haben nothwendiger Weiſe in ihren Werken Eigenthümlichkeiten, welche derjenige, der ſich dieſelben erſt durch Anſtrengung zu eigen machen muſs, faſt unfehlbar mit ſeiner Anſtrengung charakteriſiert, und ſelbſt durch die nachgeahmte Freiheit des Originals ſeine Sclaverei durchblicken macht.

Gehen nun aber auch Eigenthümlichkeiten des Originals, und zwar nur für ſehr gebildete Augen verlohren, welchen abſoluten Zuſammenhang haben dieſe mit der Güte oder Vollkommenheit eines Werkes? iſt die Behandlung z. B. des Julius Romanus die einzig gute, die einzig volkommene? kann nicht bei einem gewiſſen Stück, z. B. die des Domenichino gerade die beſſere ſein?

Die Künſtler ſelbſt ſprechen guten Copieen ihren Werth, und oft ſo gar ihren groſsen Werth nicht ab, nur die Liebhaber, die voll von ſchwärmeriſchen Begriffen über die Originalität ſind, von der ſie doch bisweilen ſelbſt nicht wiſſen, worin ſie beſteht, bedürfen nichts weiter, um ein lange Zeit bewundertes Werk der Kunſt zu verachten, als erfahren, es ſei eine Copie. *G.*

C o ſ t u m.

(*Bildende Künſte.*)

Siehe den Artikel d a s U e b l i c h e.

C o u p i e r e n.

(*Muſik.*)

A b k ü r z e n, a b b r e v i i r e n bedeutet, wenn in einer Fuge das Thema nicht ganz, und in derjenigen Folge eintritt, wie es am Anfange oder in der Hauptſtimme vorkam, ſondern wenn man die Tonfolge trennt, einen einzelnen Gang heraus nimmt, dieſen z. B. ſyncopiert, wechſelsweiſe in andere Stimmen verlegt u. ſ. w. Dieſes heiſst das T h e m a c o u p i e r e n. Was *c o u p é* in Beziehung auf Ausführung anzeiget, findet man unter dem Artikel *S t a c c a t o.* *B.*

C o u p l e t.

(*Muſik.*)

Was in einem Gedichte die Strophe heiſst, iſt auf eine gewiſſe Art bei Vaudevills und andern ähnlichen Geſängen das C o u p l e t. So wird z. B. jeder Zwiſchenſatz in einem Rondeau ein C o u p l e t genannt. Man ſehe den Artikel R o n d e a u. *B.*

C o u r a n t e.

(*Muſik.*)

Iſt ein Tonſtück, welches wegen der vielen hin und her lauffenden Figuren den Namen C o u r a n t e oder L ä u f f e r erhalten hat. Gewöhnlich ſteht es in Zweidrittel- auch Dreiviertel-Takt und hat zwei Repriſen. Es hat einen ernſthaften Vortrag, muſs aber mehr geſtoſsen als geſchleifft werden. Bei der heutigen Muſik kann man die C o u r a n t e n unter die veralteten Tänze und Tonſtükke zählen, da ſie an vielen Oertern kaum mehr dem Namen nach gekannt werden. *B.*

C r e s-

Crescendo.

(*Muſik.*)

Bezeichnet ein allmähliges Zunehmen in der Stärke der Stimmen beim Vortrag, und tritt in Tonſtücken gewöhnlich da ein, wo ein Piano vorher gegangen iſt. Es iſt eben ſo ſchwer für den Tonſetzer ſich für dieſen Fall recht verſtändlich zu machen, als es, wie natürlich folgen muſs, bei der Ausführung ſchwer iſt, den eigentlichen Sinn deſſelben zu treffen. Für dieſen Fall verdient die Erfindung der Franzoſen, nach welcher ſie das Crescendo und Diminuendo (man ſehe dieſen Artikel) durch etliche einen ſcharfen Winkel bildende Linien ausdrücken, ſehr vielen Beifall. Steht der ſcharfe Winkel auf der linken Seite < ſo zeigt er crescendo an, ſteht er aber umgekehrt > ſo bedeutet er diminuendo. Man wird dieſe beiden Figuren dann und wann in eine zuſammengezogen finden, <> da ſie als dannjene Bedeutungen beide in ſich faſſen. Es iſt leicht zu begreifen, daſs bei dieſer Art von Bezeichnung, der äuſſerſte Grad von Genauigkeit beim Zu- und Abnehmen zu beobachten möglich ſei, woran bei dem Gebrauch der Wörter hievon gar nicht zu gedenken iſt. *B.*

Cupel.

(*Baukunſt.*)

Cupola. Coupole. Ein ſphäriſches, oder halbkugelrundes Gewölbe, welches runden Gebäuden zur Decke dient, und oben gemeiniglich eine runde Oeffnung behält, durch welche das zur Beleuchtung nöthige Licht hinein fällt, welche Oeffnung entweder ganz frei bleibt, oder mit einem kleinen, an den Seiten offenen Thürmchen überbaut wird, welches man eine Laterne nennt. Die Alten, welche oft runde Tempel bauten, ſind die Erfinder dieſes ſchönen Daches, von welchen uns noch das ehemahlige Pantheum, die jetzige Santa Maria Rotonda, zu Rom übrig iſt.

Dieſe Cupeln werden innwendig mit Eintheilungen in Felder, mit vergoldeten Stäben, und dergleichen, oder auch mit Gemählden verziert (man ſehe den Artikel Deckengmählde), und geben den Gebäuden von auſſen ein groſses und prächtiges Anſehen, welches ihnen ſchwerlich hohe Thürme geben können. *G.*

D.

D.

D.

(*Musik.*)

Mit diesem Buchstaben bezeichnet man den zweiten Ton auf der heutigen diatonischen Tonleiter, der so wie jeder andere zu einer Tonica zu machen ist, und als Tonart kann behandelt werden Nach der Solmisation des Guido heisst dieser Ton Re. Zuweilen kommt der Buchstabe D entweder allein, oder mit einem ihm zugesetzten M in Clavierstücken vor, da er dann *dextra* oder *manu dextra* bedeutet, und anzeigt, dass man die Passage, unter welcher er steht, mit der rechten Hand zu spielen habe, wenn gleich selbige in das System des Basses geschrieben wäre.

B.

Da Capo.

(*Musik.*)

Vom Anfang. Die Worte Da Capo kommen gewöhnlich am Ende gewisser Tonstücke ausgeschrieben oder abgekürzt (D. C.) vor, und bedeuten eine gewisse Wiederhohlung des ersten Satzes. Diese Wiederhohlung geschiehet entweder bis auf die Stelle, wo das Da Capo steht, oder bis auf eine andere, welche durch ein Ruhezeichen, zu dem gewöhnlich Fine geschrieben ist, ausgezeichnet wird. Wo Da Capo am häufigsten vorkommt, ist in grossen Opern, Bravour-Arien und dergleichen. Oft ist die Wiederhohlung des ersten Satzes nothwendige Folge des in den Worten der Arie liegenden Sinnes; aber auch oft kann ein Da Capo demjenigen, welchem mehr der Gang der Handlung und der Sinn der Worte als die Musik interessiert, mit Recht sehr widrig sein, auch im Grunde Unsinn erzeugen. Beispiele der Art giebt es zur Genüge.

B.

Daktylus. Daktylisch.

(*Dichtkunst.*)

Der Daktylus ist ein dreisylbiger, prosodischer Fuss, dessen erste Sylbe lang, und die beiden letzten kurz sind:

— ◡ ◡
herrschende,
lieb li che.

Das daktylische Sylbenmaass ist zum Ausdruck muntrer, lebhafter Gefühle sehr geschickt, muss aber, wenn es nicht des allzu Expressiven wegen ermüden, oder Eckel verursachen soll, mit einer andern Versart unterbrochen werden, da die beständige, so zu sagen, klappernde Bewegung desselben, dem Ohr nur kurze Zeit erträglich ist.

Wollte man hohe, lyrische Empfindungen in reinen Daktylen vortragen, so würde der immerfort hüpfende Ton der Würde der lyrischen Dichtkunst zu grossem Nachtheile gereichen, aber daktylische Füsse oder ganze Zeilen, mit Füssen oder ganzen Zeilen eines andern Maasses vermischt, bringen vortreffliche Wirkungen hervor.

G.

Dämpfer.

(*Musik.*)

Sordini werden gebraucht, um Instrumenten das Rauschende zu benehmen, von welchem man glaubt, dass es in der Ausführung dem Ausdruck gewisser schwermüthiger Empfindungen hinderlich sein werde. Die Instrumente, bei denen sie am öftersten vorkommen, sind die Violinen. Sie aufzusetzen, wird meist neben die, die Bewegung des Tonstücks anzeigende Worte, dann und wann auch in der Mitte desselben durch die Worte, *Con Sordini*, sie wieder wegzunehmen, durch *Senza i Sordini*, oder *Si levano i Sordini* angekündigt. Da es sicher nicht hinreichend sein kann, dass ein Ton nur gedämpft sei, gleichviel auf welche Art, besonders da z. B. unter den Ripien-Violinen manche schon ohne Dämpfer lamentabel genug klingen, so kann die Wahl des Materiale zu einem Dämpfer, welcher doch eigentlich die Güte des Tons entscheiden muss, allerdings nicht ein so ganz unwichtiger Gegenstand sein. Das beste hierzu ist ohnstreitig ein, in der Härte dem Buxbaum ähnliches Holz. Doch vertragen gewisse schreiende Violinen auch wohl Dämpfer

von

von Elfenbein oder Metall. Daſs übrigens in Rückſicht auf Compoſition die Anordnung der Begleitung der übrigen Inſtrumente einen eigenthümlichen Bezug auf die gedämpften Violinen haben müſſe, und daſs ſelbige nicht zu ſehr überladen ſein dürfe, iſt eben ſo begreiflich, als es nothwendig iſt, daſs Sänger und Blas-Inſtrumente ſich in Hinſicht auf Stärke und Schwäche im Vortrage nach ſelbigen zu richten haben. *B.*

Decime.

(Muſik.)

Das Intervall, welches neun auf einander folgende Stufen, und folglich zehn Töne auf der diatoniſchen Stufenleiter begreift, wenn man die beiden äuſſerſten Töne, welche das Intervall anfangen und ſchlieſsen, dazu rechnet. Die Decime iſt alſo die Octave der Terz, oder die Terz der Octave. Nicht ſowohl beim doppelten Contrapunct, als in verſchiedenen andern Fällen, kann der Unterſchied zwiſchen einer Terz und Decime, ob dieſe gleich einerlei Verhältniſs mit dem Grundton haben, ſehr weſentlich werden. Denn es giebt gewiſſe Uebergänge, wo man in einem Accorde wegen der Lage des darauf folgenden, gern die Quinte wegläſst, und ſtatt dieſer den dritten Ton, vom Grundton an gerechnet, verdoppelt; da dieſs nun eine Terz ſein würde, und dieſe ihrer Natur nach keine Verdoppelung gern verträgt, auch als ein zu verdoppelndes Intervall in der Bezifferung nicht gut vorzuſtellen wäre, ſo bezeichnet man, oder denkt ſich dieſe beiden Töne vom Grundton an, einmal als Terz und einmal als Decime. Wenn man z. B. nach dem Accord G dur gleich den von Fis dur wollte eintreten laſſen, ſo würde, im Fall man von den Grundton G die Quinte in den Accord brächte, die Fortſchreitung immer fehlerhaft klingen, wenn man auch gleich die Quinte von Fis dur nicht hören lieſse. Dieſes zu vermeiden, verdoppelt man H, als die Terz von G, und läſst dieſes H einmal als Terz und einmal als Decime gelten, wornach der Accord Fis dur ohne alles Bedenken eintreten kann. *B.*

Decimole.

(Muſik.)

So heiſst die Figur von zehn Noten, welche in gleicher Geſchwindigkeit mit einer andern Anzahl dem Takte

des

des Stückes mehr angemessener Noten gespielt werden; auch wird sie, wie die Triole mit einer 3, so zu leichterer Uebersicht mit der Zahl 10 bezeichnet. Man hat mehrere der Decimole ähnliche Figuren, die Quintolen, Septolen u. s. w. heissen. Ob aber der Dienst, den alle diese Figuren zusammen dem guten Gesange leisten, so groſs sei, daſs sich darüber das Verschobene, was sie in die Bewegung legen, überhören liesse, ist eine grosse Frage. Nicht selten liegt bei ihrem Gebrauch, von Seiten des Componisten, Nachlässigkeit, Bedürfniſs, Grille, oder Drang mehr aufzufallen zum Grunde. Sie erschweren ein Stück ohne Noth, und verwirren, kommen sie in mehrstimmigen concertierenden Stücken vor, die Begleitung. Nähme man aber auch an, ein Componist habe sich die Noten in einer Septole oder Decimole in Rücksicht auf Ausführung so gedacht, wie sie wirklich dem Gange des Stücks nicht schaden könnten, als eine ausfüllende Manier, so risquiert er immer eine schulmäſsige Nachahmung und einen steifen Vortrag, so wie man das bei denen vor nicht gar langer Zeit noch gewöhnlichen mit kleinen Verzierungs-Noten ausgeschriebenen Adagios als unausbleiblich annehmen konnte. *B.*

Deckengemählde.

Die Baukunst bedienet sich der Deckengemählde zur Bereicherung und Verschönerung, zugleich aber auch zur genauern Charakterisierung ihrer Werke. Der Stoff, den die Mahlerei in denselben darstellt, muſs also mit der Bestimmung des Gebäudes oder des Zimmers in Verhältniſs stehen, muſs die Ceremonieen, die Erheiterungen, Erhohlungen, Belustigungen, oder die Geschäfte, denen das ganze Gebäude, oder dieses oder jenes Zimmer desselben gewidmet ist, durch die Wahl der in dem Gemählde dargestellten Gegenstände bezeichnen, wenn anders der Zweck, auf den Deckenstücke hinzielen, ganz erreicht, und durch sie nicht bloſs das eintönige Weiſs einer Decke durch abwechselnde, mannigfaltige Farben und Formen hinweg geschafft werden soll.

Aus dieser Bestimmung des Zweckes der Deckengemählde folgt unmittelbar, daſs die Stoffe derselben fast ohne Ausnahme entweder aus der Allegorie und Mythologie, oder aus der Geschichte unserer Religion (diesen letztern Fall jedoch mit grosser Einschränkung, wie wir sehen werden) entlehnet werden müssen.

Die

Die Deckengemählde heben gleichfam die Decke des Gebäudes oder des Zimmers weg, und laffen uns den offenen heitern Himmel fehen; hieraus folgt eben fo unmittelbar, dafs, wenn nicht alle Schicklichkeit und Wahrfcheinlichkeit auf das ärgfte beleidiget werden foll, die in denfelben dargeftellten Scenen fich wirklich in der Luft zutragen. Durch die Allegorie und Mythologie wird dem Künftler ein reiches und unerfchöpfliches Feld für Deckenftücke eröffnet; er wird durch fie in den Stand gefetzt, die Beftimmung, den Zweck jeglichen Gebäudes zu charakterifieren; Griechifche Gottheiten, Tugenden, allegorifche Wefen aller Art biethen fich ihm dar; aber er fchöpfet aus einer dürftigeren Quelle, wenn das Gebäude, das er verfchönern und charakterifieren foll, ein chriftlicher, und noch befchränkter ift er, wenn es ein proteftantifcher Tempel ift. Die Römifche Kirche giebt ihm, auffer den Stoffen, welche allen chriftlichen Religionsparteien gemein find, Erfcheinungen, Himmelfahrten von Heiligen u. f. w.; die proteftantifche hingegen faft nichts als Anbetungen, und einige wenige Scenen aus der Gefchichte der Stiftung der chriftlichen Religion.

Da die in Deckenftücken dargeftellten Scenen fich wirklich in der Luft zutragen müffen, und da der Platz, auf welchem fie dargeftellet find, von dem Auge des Betrachters weit entfernet ift, fo müffen fie in einem luftigen und hellen Colorit ausgeführet fein, erftlich um dem Begriffe, den wir uns von einem allegorifchen, geiftigen Wefen machen, zu entfprechen, und fodann, damit wir in der grofsen Entfernung, in welcher wir uns von dem Gemählde befinden, die Gegenftände deutlich erkennen und unterfcheiden können.

Die Figuren in den Deckenftücken erfcheinen in der Luft, fie müffen alfo in allen ihren Stellungen fo dargeftellet werden, dafs fie uns von unten hinauf wirklich die Anficht über uns fchwebender Figuren darbiethen. Diefe Foderung macht dem Künftler ungemeine Schwierigkeiten, und nöthiget ihn oft zu den gröfseften Verkürzungen. Wir finden daher bei den alten und ältern Mahlern diefen letzten Grundfatz nicht befolgt. Die in den Ruinen gefundenen Deckenftücke der Römer find fo gezeichnet, als ob fie an die Wände hätten gehängt werden follen, und nur ftatt deffen an die Decke befeftiget worden wären. Raphaels Deckenftükken im Vatican find von eben der Art, und Mengs, der überhaupt kein Freund von Verkürzungen gewefen zu fein

 fcheint,

ſcheint, ahmte ſie in ſeinen Deckenſtücken der Villa Albani nach.

So richtig und nothwendig auch dieſe Theorie der Deckenſtücke zu ſein ſcheint und wirklich iſt, daſs nämlich nur Luftſcenen ſchickliche Stoffe zu denſelben ſein können, ſo vernünftig und kräftig auch die Worte des Düfrenoy ſind:

Nec mare depreſſum laquearia ſumma vel orcum,

ſo haben doch mehrere Mahler, unter ihnen Petrus von Cortona und Le Brün, Flotten, Seeſchlachten und Gebäude in Deckenſtücken dargeſtellt, gegen welche letztere, die Gebäude, auſſer der Unwahrſcheinlichkeit und Unſchicklichkeit, noch ein mit der Zeichnung auf das genauſte verwandter Grund vorhanden iſt. Dieſe Gebäude thun nämlich nur aus einem einzigen Geſichtspuncte, den der Mahler für ſeine perſpectiviſche Zeichnung derſelben annahm, einige Wirkung, und ſind aus jedem andern Geſichtspuncte betrachtet, auſſer allen richtigen Verhältniſſen und aller Perſpective gebracht.

Uebrigens iſt noch der Franzöſiſche Kunſtausdruck plafonieren anzuführen, mit welchem man die Eigenſchaft der Zeichnung in Deckenſtücken bezeichnet, vermittelſt welcher es dem Künſtler gelang, die Figuren ſo darzuſtellen, daſs man ſie wirklich als in der Luft über ſich ſchwebend erblickt. So ſagt man die Cupel zu Parma von Correggio, das Deckenſtück des Pellegrino Tibaldi zu Bologna plafoniert vortrefflich. *G.*

Declamation.

Die Alten ſprechen nie von Declamation oder Pronunciation, ohne zugleich die Action, die Gebehrdenſprache dabei zu denken. Die Neuern hingegen, gewohnt mehrere Dinge zu trennen, welche die Alten vereinigten, ſchränken die Declamation einzig auf den mündlichen Vortrag ein, und verſtehen unter Action bloſs die Gebehrdenkunſt. Es iſt auch auſſer Zweifel, daſs dieſe Abſonderungen der Begriffe, wenn ſie auch in der Ausübung geſchadet haben, oder noch ſchaden, dennoch in der Theorie unleugbaren Vortheil gewähren. Es wird daher in gegenwärtigem Artikel nur von dem mündlichen Vortrage die Rede ſein *).

Aber

*) Um, wie die Alten, beide Begriffe in einem Ausdrucke zu vereinigen, muſs man ſich des Wortes Vortrag bedienen.

Aber auch hier müſſen wir vor allen Dingen zwei Begriffe trennen, und die Declamation von der Pronunciation unterſcheiden.

Die Pronunciation beſchäftigt ſich mit der richtigen Ausſprache der Elemente der Rede, an und für ſich betrachtet, (ohne Rückſicht auf den Sinn, den ſie ausdrücken) und mit der Verbeſſerung gewiſſer Fehler der Sprachorgane, welche ſich verbeſſern laſſen. Sie wird zwar zur Declamation als Vorkenntniſs erfordert, iſt aber kein Theil derſelben. Das Beſte darüber findet man in von Kempelens vortrefflichem Werke: Mechanismus der menſchlichen Sprache, und im 1. Theil des Sheridan über die Declamation.

Die Declamation hingegen, — bei welcher der Sinn der Rede, den die Pronunciation vernachläſſigt, die Hauptſache iſt — beſteht in der Darſtellung vorgezeichneter Ideen und Empfindungen durch Redetöne.

Der Menſch fühlt keine Bewegung, keine Leidenſchaft, welche die menſchliche Sprache nicht durch Redetöne, ihrer Veranlaſſung, ihrem Weſen, ihrem Grade nach, auf das deutlichſte und beſtimmteſte auszudrücken vermöchte. Dieſer Ausdruck durch die Sprache iſt es, welcher den Worten jedesmahl erſt ihre wahre Bedeutung, ihr volles Gewicht giebt, und ohne welchen ſie nichts ſind, als todte Buchſtaben, die erſt belebt werden müſſen. In dieſer Belebung beſteht nun das Geſchäft der Declamation, einer Kunſt, deren Wirkungen auf Kopf und Herz eben ſo groſs und wichtig, als mannigfaltig und weit umfaſſend ſind.

Da aber die Declamation die Ideen und Empfindungen nicht ſelbſt ſchafft, ſondern diejenigen, welche ihr gegeben ſind, bloſs wahr und lebendig darzuſtellen bemüht iſt, ſo iſt es nicht genug, daſs ſie überhaupt Seelenbewungen und Gefühle ausdrücke, ſondern es müſſen dieſes jedesmahl die vorgezeichneten, ſowohl der Beſchaffenheit als dem Grade nach, ſein. Bei der unmittelbaren Darſtellung eigner Seelenbewegungen, ſo wie ſie eben aus der Seele hervorgehen, würde dieſes am leichteſten, und ganz mechaniſch geſchehen — wenn nicht bereits frühe Vernachläſſigung, Nachahmung und Gewohnheit, faſt bei jedem Menſchen, der Stimme eine gewiſſe Form oder Manier gegeben hätten, welche ohne Studium nie verwiſcht oder verleugnet werden kann. Iſt es alſo ſchon hier nicht leicht, richtig vorzutragen, ſo iſt die Schwierigkeit noch weit gröſser, wenn niedergeſchriebene Gedanken, gleichviel ob eigne oder fremde, declamiert werden ſollen.

Denn hier kömmt es nicht blofs darauf an, dafs man angenommene Manieren unterdrücke, fondern die Hauptfache ift diefe: dafs man fich felbft, fein eignes Gefühl verleugne, um in der Darftellung der vorgefchriebenen Seelenrührungen wahr zu fein.

Dem Auffallenden, welches diefe Behauptung bei dem erften Anblick hat, habe ich fchon in einigen vorhergehenden Artikeln (Siehe Affect und Ausdruck) zu begegnen gefucht. Hier ift der Ort, diefelbe aus der Natur der Sache zu entwickeln.

Um irgend einen Vorfall, eine Handlung, auf welche Art es auch fei, wahr und treu darzuftellen, ift es durchaus nothwendig, dafs der erfte Eindruck, den diefelbe auf uns gemacht, vorüber fei. So lange der Menfch in Empfindung verfenkt ift, wirkt er in fich, und fühlt keinen Reitz, auffer fich zu wirken; erft mufs fich der Sturm in feiner Seele gelegt haben, erft mufs die Ruhe in derfelben wieder hergeftellt fein, ehe er die Gegenftände, oder die Gefühle, welche fie in Bewegung fetzten, mahlen kann, wozu jedoch ein eigner Trieb, ein eigner Reitz in ihm rege fein mufs, den man am beftimmteften den Darftellungstrieb nennt.

Diefes ift Gefetz für alle darftellenden Künfte, folglich auch für die Declamation. Auch hier ift keine wahre Darftellung möglich, als bis die eigne Empfindung, welche die vorzutragende Stelle erregte, dem Darftellungstriebe, der Begierde, die Empfindungen, welche diefelbe fchildert, Platz gemacht hat. Sollten fich dann aber immer noch eigne Gefühle mit einmifchen, fo müffen diefe mit Sorgfalt unterdrückt werden. Die Empfindungen, welche ein Werk der redenden Künfte fchildert, und die, welche es erregt, find nichts weniger als immer homogen; am wenigften ift diefes der Fall in dramatifchen Werken. Hier erregt Freude nicht felten Traurigkeit, Zuverficht Furcht, Einfachheit Bewunderung, Ernfthaftigkeit Lachen. Wo aber auch diefe beiden Empfindungen homogen find, da würde dennoch die Wahrheit der Darftellung verlieren, wenn fich der Künftler blofs feiner Empfindung überlaffen wollte, indem er zwar alsdann die Hauptempfindung, welche das Werk durch unzählige kleine Nüancen und Modificationen diefer Leidenfchaft in ihm erregt, getreu darftellen, aber zu gleicher Zeit durch das Einerlei feines Ausdrucks diefe Schattierungen, um welche es dem Zuhörer doch fo fehr zu thun ift, vernichten würde. — Der Ausfpruch eines unfrer erften Genies: Was der Künftler nicht felbft empfunden hat, foll und kann er nicht mahlen, lei-

leidet im Geringſten nicht durch dieſe Behauptung. Der Künſtler kann nicht zu ſtark, zu lebhaft empfinden; aber wenn er wahre Darſtellungen liefern will, kann er ſeine individuellen Empfindungen nicht ſorgfältig genug verbergen.

Nach dieſen allgemeinen Bemerkungen über das Weſen der Declamation, wollen wir die Art, auf welche dieſe Kunſt ihre Darſtellungen vollendet, oder das Geſchäft des Declamierens betrachten. Da dieſes nicht anders, als durch eine kleine Skizze der ganzen Kunſt möglich iſt, ſo finden die Leſer hier zu gleicher Zeit den Standpunct, aus welchem ſie die in den verſchiedenen Artikeln dieſes Werks enthaltenen Bemerkungen über dieſelbe, mit einem Blicke überſehen können.

Die Hauptelemente jeder Rede, die ſo ſehr ſie auch in einander laufen, doch immer verſchieden und kennbar ſind, ſind Gedanke und Empfindung. Dieſe ſind alſo auch die zwei Hauptgegenſtände des mündlichen Vortrags, und ſo zerfällt die Theorie dieſer Kunſt in die Ideen- und Empfindungsdeclamation.

Von der Empfindungsdeclamation haben wir bereits in den Artikeln Affect und Ausdruck geſprochen; daher iſt uns hier nur noch die Ideendeclamation übrig, bei welcher es auf folgende vier Stücke ankömmt:

1. Auf die Angabe der verſchiedenen Sätze und Glieder, aus denen eine Rede beſteht, durch welche der hervorſtrömende Haufe von Ideen, ſo zu reden, in Reih und Glieder geſtellt wird. — Dieſe geſchieht: *a*) durch verhältnisſmäſsige Pauſen nach mehreren Wörtern oder Gliedern, welche zuſammen gehören; *b*) durch das Steigen und Fallen der Stimme, bei der Abbrechung, Aufnehmung und Vollendung einer Ideenreihe. Siehe den Artikel Pauſe.

2. Auf die Andeutung des Intereſſe, das der denkende Menſch an jeder Idee nimmt, oder der Wichtigkeit jeder Idee. Dieſe wird hervorgebracht: *a*) durch den Redeaccent, oder die Emphaſis. Siehe Accent und Emphaſis; *b*) durch das Forte und Piano der Stimme während ganzer Redeglieder, welches dasjenige, was der Accent für einen einzelnen Gedanken wirkt, für eine ganze Ideenreihe leiſtet; *c*) durch die Beobachtung einer verhältnisſmäſsigen Zeit in der Folge der verſchiedenen Glieder der Periode, indem man die unwichtigere Idee mit gröſserer Geſchwindigkeit fortrollt, als die wichtigere.

3. Auf die Entwickelung der Ideen aus der Seele des Redenden, oder die Darſtellung derſelben nach ihrem geiſtigen Charakter: *a*) durch Beobachtung der gehörigen

T 5 Zeit

Zeit in der Folge der Perioden; *b*) durch die dem Wirken der Seele entſprechende Bewegung der Sprachorgane. Der Menſch denkt. Welches innere Leben und Streben! Zweifeln, Verwerfen, Ergreifen, Fragen wechſelt in ſeiner Seele ab. Alle dieſe verſchiedenen Modificationen der denkenden Seele modificieren auch die Sprache.

4. Durch die Andeutung der Beſchaffenheit einzelner Ideen, durch eine Art von Mahlerei, ſinnlicher Darſtellung conventioneller Worte durch Töne. Siehe Ausdruck S. 89 — 90.

Wenn man dieſe Bemerkungen über die Ideendeclamation mit dem, was an den angeführten Orten über die Empfindungsdeclamation geſagt worden iſt, vergleicht; ſo kennt man ſowohl die Gegenſtände, deren Darſtellung die Declamation beabſichtiget, als auch die Mittel, welche ſie dazu anwendet. Um jedesmahl die Gegenſtände, auf welche es ankömmt, genau zu faſſen, dazu ſcheint, da dieſelben vor den Augen liegen, eine ſorgfältige Aufmerkſamkeit hinreichend zu ſein. Um aber die Mittel, durch welche dieſe Gegenſtände dargeſtellet werden, jedesmahl mit Gewiſsheit und Richtigkeit zu finden, ſcheint es allerdings nothwendig, daſs man mit dem ganzen Umfange der menſchlichen Sprechſtimme ſo bekannt und vertraut ſei, als man von einem Muſiker verlangt, daſs er ſich mit der muſikaliſchen Tonleiter bekannt gemacht habe. Die Mittel, deren ſich die Declamation bedient, ſind 1) die verſchiedenen Sprachtöne ſelbſt, wiefern dieſelben durch ihre Höhe und Tiefe unterſchieden ſind; 2) die verſchiedenen Modificationen dieſer Töne, wiefern dieſelben bald ſtärker bald ſchwächer, bald langſamer bald ſchneller, bald ſanfter bald rauher u. ſ. w. gebraucht werden. In Rückſicht auf den letzten Punct würde man ſich vielleicht ſicher genug ſeinem Gefühle anvertrauen können, und anvertrauen müſſen, da dieſe Modificationen ſo mannigfaltig und zugleich ſo zart und fein ſind, daſs ſie ſich von dem Syſtematiker nicht greifen laſſen, wenn man nur in Rückſicht auf den erſten, die Grundtöne der Sprachſtimme ſelbſt, eine richtige und beſtimmte Tonleiter beſäſse.

Wenn ich mich an einem andern Orte ſcheinbar wider eine ſolche Idee erklärt habe *), ſo habe ich hauptſächlich die Abſicht gehabt, durch Vergleichung des Zwecks der Declamation mit dem Zwecke der Muſik, zu zeigen, daſs man

*) Siehe: Einige Bemerkungen über die Declamation, hinter dem Sheridanſchen Werke über dieſen Gegenſtand.

man in der erſtern Kunſt keine ſo ängſtlich genaue Proportion unter den Tönen beobachten dürfe, als in der letztern, beſonders aber dem Irrthum vorzubeugen, als ob dieſe Proportion in der Declamation Zweck ſei, und man in gewiſſen Perioden, bloſs dieſer ſchönen Proportion wegen, gewiſſe Beugungen, Erhebungen und Senkungen der Stimme anbringen müſſe.

Allein es iſt gewiſs ein ſehr verdienſtvolles Unternehmen, durch genaue Unterſuchung der Natur und des Umfangs der menſchlichen Sprechſtimme, mit Rückſicht auf den Unterſchied derſelben von der muſikaliſchen, eine beſtimmte und vollſtändige Tonleiter für die Declamation feſtzuſetzen. Es würde alsdann nichts übrig ſein, als für den Gebrauch dieſer Tonleiter eine philoſophiſche Theorie zu geben, in welcher die Gründe für die Anwendung jedes Tons — welche ſehr verſchieden ſind — genau beſtimmt, und die verſchiedenen Modificationen jedes Tons, ebenfalls in Rückſicht auf ihre verſchiedenen Urſachen, von einander abgeſondert würden.

Wenn man ſich auf die notierte Declamation der Alten beruft, um zu beweiſen, daſs bei den Alten eine ſolche Tonleiter im Gebrauch geweſen ſei, ſo hat man ohne Zweifel zu voreilig über eine Sache geurtheilt, welche, bei den wenigen und der Natur der Sache nach unvollſtändigen Nachrichten, die wir hierüber beſitzen, vielleicht nie völlig ausgemacht werden wird. Vielmehr iſt es wahrſcheinlich, daſs dieſe notierte Declamation nichts anders, als eine Art von muſikaliſchem Recitativ geweſen ſei. Auch ſcheint, nach einigen Stellen alter Theoretiker zu urtheilen, jene vollſtändige Tonleiter für die Sprechſtimme von den Alten für eine unmögliche Sache gehalten worden zu ſein; ſo wenig auch, den Nachrichten des Cicero und Quintilian zu Folge, geleugnet werden kann, daſs einzelne groſse Redner über gewiſſe Grundtöne nachgedacht, und ſich in dem Gebrauche derſelben Gewiſsheit und Feſtigkeit zu erwerben geſucht haben.

Seit einigen Jahren hat uns Herr Schocher *) zu einer ſolchen Tonleiter Hoffnung gemacht, (ſiehe den Artikel Charakter in der Declamation von dem vortrefflichen Herrn Paſtor Wedag) und es fehlt nichts, als daſs er ſeine Gedanken über eine Sache, welche allerdings einer genauern und vollſtändigern Erklärung bedarf, weitläuftiger eröffne. Herr Schocher behauptet, daſs in den

*) Soll die Rede auf immer ein dunkler Geſang bleiben u. ſ. w. von Chriſtian Gotthold Schocher, Leipzig 1791.

den fünf Vocalen, und zwar in folgender Ordnung derselben:

u, o, e*), a, i,

die Tonleiter der menschlichen Sprachstimme verborgen liege. Es ist hier der Ort nicht, diese Idee zu prüfen, wenn wir uns auch einer solchen Prüfung gewachsen fühlten; allein wir sind es dem Publico, wir sind es unserm Freunde schuldig, auf diesen Gedanken eines Mannes, welcher so viele Jahre ununterbrochen über die Declamation nachgedacht hat, aufmerksam zu machen, und denselben denkenden Köpfen zur nähern Untersuchung vorzulegen.

So seltsam auch der eben angeführte Gedanke bei dem ersten Anblick scheinen mag, so hat doch, unabhängig von Herrn Schocher, auch Herr von Kempelen bemerkt, dass wirklich eine Melodie in diesen Vocalen liege. Nur weicht dieser tiefdenkende Mann von Herrn Schocher in der Ordnung der Selbstlauter ab, welche er folgendermassen angiebt:

u, o, a, e, i;

in welcher Ordnung diese Vocale in Rücksicht auf die grössere oder kleinere Oeffnung des Zungencanals auf einander folgen, welcher bei dem *u* am meisten oder im ersten Grade, bei dem *i* hingegen am wenigsten, oder im fünften Grade offen ist. „Wenn ich eine Reihe dieser Vocale, „sagt Herr von Kempelen, in dem Verhältnisse, in wel„chen sich der Zungencanal bei demselben öffnet, auf die „nämliche Linie des Notenpapiers setze, und sie alle in „einer und der nämlichen Tiefe ausspreche, so scheinen sie „mir doch immer eine Art von Gesang auszumachen, oder „wenigstens werde ich wider Willen verleitet, diejenigen „Buchstaben, die eine grössere Oeffnung des Zungencanals „haben, höher anzustimmen.“ Es sei mir erlaubt, einen Gedanken zu wiederhohlen, den ich an einem andern Orte**), bei Gelegenheit der angeführten Stelle hierüber geäussert habe. „Diese Erscheinung bringt mich auf einen „Gedanken, welcher, wenn er nicht ungegründet ist, zu„gleich die Erklärung derselben in sich schliesst. Ich glau„be nämlich, dass zwischen der Oeffnung des Zungenca-

„nals

*) Das e in geben, nehmen u. s. w.

**) Anleitung zur Bildung des mündlichen Vortrags u. s. w. Leipzig 1793. S. 68. Eine Schrift, deren Herausgeber sich bemüht hat, das Beste und Brauchbarste, was zur Zeit über die Declamation vorhanden ist, in einer zweckmässigen Ordnung zusammenzustellen.

„nals und der Oeffnung der Stimmritze eine gegenseitige „Beziehung Statt finde, so daſs die Erweiterung des Zun- „gencanals zugleich eine Erweiterung der Stimmritze ver- „anlasse, und umgekehrt. Den Einfluſs der Oeffnung des „Zungencanals auf die Oeffnung der Stimmritze kann die „angeführte Melodie der Selbſtlauter beweiſen; und den „entgegengeſetzten Einfluſs der Erweiterung und Verenge- „rung der Stimmritze auf die weitere oder engere Oeffnung „des Zungencanals können die Laute beſtätigen, welche „bei den verſchiedenen Tönen der Empfindungen „zum Vorſchein kommen. Der Ton der Bewunderung, „bei welchem ſich die Stimmritze erweitert, geſellt ſich, „wenn er ohne Worte ausbricht, gewöhnlich zu dem o „(o!) einem Vocal, welcher durch eine weite Oeffnung „des Zungencanals hervor gebracht wird; der Ton der hüp- „fenden Freude bricht gern in i (ih! ih!) aus, welcher „Vocal durch eine kleine Oeffnung des Zungencanals ent- „ſteht, ſo wie ſich bei dem Tone der erwähnten Empfin- „dung die Stimmritze verengt; u. ſ. f. — — — Nicht „immer werden jedoch in einer Rede die Selbſtlauter in „ihrer Vollkommenheit ausgeſprochen; daher iſt auch die „Melodie derſelben nicht immer gleich bemerkbar."

Wenn das bisher Geſagte das Auffallende der Schocheriſchen Idee zu mindern fähig iſt, ſo kann ich aus der nähern Erläuterung, die ich meinem ſchätzbaren Freunde hierüber verdanke, ſo wenig ich mir auch ſchmeicheln darf, ſeine Tonleiter zur Zeit noch vollkommen gefaſst zu haben, doch ſo viel verſichern: daſs ſich, vermittelſt dieſer Scala, 1) für das Gebiet, oder die Regionen der menſchlichen Sprechſtimme, innerhalb welcher ſich dieſelbe während der Rede halten muſs; 2) für die Natur der verſchiedenen Glieder einer Periode, welche bald einen unvollkommenen, bald einen halbvollkommenen, bald einen vollkommenen Sinn enthalten; 3) für die Gradationen, der wahre Ausdruck mit Sicherheit und Gewiſsheit finden laſſe.

Ehe wir dieſen Artikel ſchlieſsen, müſſen wir noch bemerken, daſs die in demſelben und einigen andern Artikeln enthaltenen allgemeinen Bemerkungen über den mündlichen Vortrag, durch die beſondere Beſchaffenheit gewiſſer Werke der redenden Künſte ſowohl als des Zwecks des Vortrags, noch einige Zuſätze und Modificationen erleiden. Die beſondere Beſchaffenheit gewiſſer Werke der redenden Künſte, welche die Declamation auf eine eigne Art modificiert, iſt das Sylbenmaaſs, welches vielen Compoſitionen eigen iſt. (Siehe hierüber den Artikel Verſe für die Declamation.) In Rückſicht auf den Zweck des Vortrags iſt es eben ſo nothwendig, jedesmahl auf die indivi-

dividuellen Verhältniffe und Beftimmungen Rückficht zu nehmen, um zu wiffen, wie weit man in dem Ausdrukke gehen dürfe, und um dem Allgemeinen des Ausdrucks das Befondere mitzutheilen, welches aus diefen Verhältniffen herfliefst.

Jeder, welcher declamiert, tritt entweder in feiner eignen, oder in einer fremden Perfon auf. In dem letzten Falle ift er Schaufpieler, er ftehe auf der Bühne oder nicht, und er mufs den fremden Charakter mit der gröfsten Wahrheit, Stärke und Lebhaftigkeit zeichnen, fich, fo zu reden, ganz in denfelben verwandeln. In dem erften Falle, wenn der Sprecher in feiner eigenen Perfon auftritt, find es entweder auch feine eigenen Gedanken, welche er einer Verfammlung mittheilt, — er ift Redner —; oder es find fremde, welche er derfelben gleichfam erzählt, um fie damit zu unterhalten, — er ift Vorlefer. — So fehr der Schaufpieler bemüht fein mufs, feine Perfönlichkeit zu verleugnen, fo fehr mufs fich hingegen der Redner beftreben, fie überall rein und von allem Fremdartigen abgefondert zu erhalten; das Uebrige hängt ganz 1) von der Befchaffenheit feiner Zuhörer, und 2) von der Befchaffenheit und dem Zwecke der Rede ab. Da aber jeder Redner als Mann von Erziehung und Bildung, und mit einem gewiffen Gefühl von Achtung gegen feine Zuhörer auftritt, fo darf er fich felbft den Ausbrüchen feiner eignen Leidenfchaft nur in fo fern überlaffen, wiefern fich diefelben mit diefem feinem Charakter vertragen. Der Vorlefer endlich mufs fich fchon defswegen, weil er fich nicht der vollen Gebehrdenfprache bedienen kann, mehr auf Skizzierung der Empfindungen einfchränken, als vollkommene Darftellungen derfelben liefern, obwohl der Grad der Lebhaftigkeit feines Ausdrucks im Allgemeinen nicht beftimmt werden kann, da er ganz von individuellen Verhältniffen abhängt. Ueberhaupt gleicht der Vorlefer zu fehr einem Erzähler, als dafs es ihm geftattet werden follte, feine Perfönlichkeit fo ganz zu unterdrücken. *L.*

Decoration. Decorationen.

(Bildende Künfte, Mahlerei und Schaufpielkunft.)

Eine Decoration bezeichnet alles dasjenige, was irgend einem Gegenftande, auffer feinen wefentlichen und nothwendigen Beftandttheilen, hinzugefüget wird, um demfelben dadurch eine fchönere Form, oder ein gefälligeres, ange-

angenehmeres Anſehen zu geben. Oft beſtehet eine ſolche Decoration in nichts, als in einer ſchönern Anordnung der nothwendigen Theile eines Gegenſtandes.

Die Quellen der Decoration oder der Zierraten ſind, Miſsfallen an dem Gleichförmigen, und der hieraus entſpringende Trieb, die Mannigfaltigkeit der Natur nachzuahmen, das Verlangen, die Gegenſtände, die einem lieb oder ehrwürdig ſind, durch verſchönernde Theile auszuzeichnen; der Grundſatz aller Decoration iſt Zweckmäſsigkeit oder Uebereinſtimmung der Verzierung mit dem Zweck und dem Charakter des verzierten Gegenſtandes.

Decorationen ſind im gemeinſten Sinne dasjenige, was den Ort der auf der Bühne vorzuſtellenden Scene ausmacht; ſie beſtehen aus den ſogenannten Couliſſen und dem Grunde, oder dem Vorhange, der am Ende der Bühne die Ausſicht ſchlieſst, zu welchem, wenn die Bühne ein Zimmer, einen Tempel u. ſ. f. darſtellt, noch queer über das Theater laufende, breite, aber perpendiculär hängende Streifen kommen, welche die Decke bilden.

Der Grund der Kunſt des Decorationen-Mahlers ſind die lineariſche und die Luft-Perſpective; ohne vollkommene Kenntniſs derſelben wird er die beabſichtigte örtliche Täuſchung durchaus nicht bewirken können.

Ohnerachtet auch die Couliſſen ein Gegenſtand des ſorgfältigſten Fleiſſes und der richtigſten und genauſten Anwendung vorzüglich der lineariſchen Perſpective ſind, ſo muſs er doch, beſonders bei weitern oder ganz offenen Ausſichten der Bühne die meiſte Kunſt, und den gröſseſten Fleiſs auf den Grund, oder den hintern Vorhang der Bühne wenden. Was perſpectiviſche Zeichnung, die auf mathematiſchen Gründen beruht, und ein nach den beobachteten Wirkungen der Luftperſpective berechnetes Colorit noch nicht vermag, das wird der Künſtler durch verborgen angebrachte ſtärkere oder ſchwächere Beleuchtung bewirken können. Und hier ſei mir erlaubt, der Kunſt eines jungen Mannes zu huldigen, welcher unlängſt das Leipziger Publicum zu einem ungewohnten Erſtaunen hinriſs. Herr Preiſig, in Dienſten des Fürſten von Bernburg, verfertigte zur Aufführung der Zaubercyther einen Feenpallaſt, der ſich in aller Pracht der Feen bis ins Unendliche zu erſtrecken ſchien, desgleichen für die Zauberflöthe einen Tempel, in welchem der Held und die Heldin des Stückes eingeweiht werden, der in Anſehung der vollkommenſten Täuſchung dem erſtern nur wenig nachſtand. Und wodurch erlangte dieſer vortreffliche Künſtler in der Perſpective, abgerechnet die durchaus richtige Zeichnung, die

die — fast möchte man sagen, unbegreifliche Wirkung? — Durch eine Anzahl Lampen, die er in der Mitte der Bühne dicht vor dem Vorhange hinter einen niedrigen und bis auf den Fussboden herabgehenden, nur dem aufmerksamsten Zuschauer bemerkbaren Schirm verbarg, welche Lampen queer über den hintern Theil der Bühne ein Licht verbreiteten, welches durch einen an der hintersten Couliffe dargestellten Eingang in den Tempel oder den Pallast zu fallen schien, und diesen Platz der Bühne, der, was den Tempel anlangt, vermöge des schmahlen Lichtstreifens zugleich die erste Stufe des Chores bildete, ungemein weit zurück trieb, da die Coulissen, die unmittelbar vor diesem Platze gegen das Parterr zu hingen, sehr schwach, und die vordersten verhältnissmäsig stark erleuchtet waren. Am Vorhange selbst, welcher den Chor des Tempels, und einen langen Theil des Feenpallastes vorstellte, waren verschiedene Abtheilungen der Architektur transparent, welche den hinter denselben immer kleiner und kleiner werdenden Abtheilungen eine unermesliche Ferne gaben.

Es ist mir unbekannt, ob schon andere Künstler von diesem Vortheil Gebrauch machten; aber ich fühle mich gedrungen zu bekennen, dass ich bei dem ersten Anblick des Feentempels sehr geneigt war, zu glauben, eine Fee habe ihn wirklich hergezaubert; so wie ich zwar die Möglichkeit einer bessern Decoration nicht leugnen, aber mir eben so wenig denken kann.

Aber gesetzt auch, der Künstler hätte alle Mittel in seiner Gewalt, solche fernende Decorationen zu liefern, sollten es auch nur sehr tiefe Zimmer sein, so wird er doch für seinen eigenen Künstlervortheil arbeiten, wenn er dann, wenn es der Dichter dem Schauspieler zur Nothwendigkeit machte, auf dem hintern Theile der Bühne zu agieren, der Decoration keine grosse Ferne giebt, weil in diesem Fall die natürliche Grösse des Schauspielers, gegen die verjüngten Dimensionen der auf dem Vorhange dargestellten Decoration gehalten, die Täuschung der Ferne durchaus vernichten, und eine sehr üble Wirkung machen muss; wie überhaupt fernende Decorationen nur dann ihren Zweck erreichen können, wenn die Schauspieler den vordersten Theil der Bühne einnehmen. Es ist daher für den Künstler wichtig, dass er auf diesen Umstand die genauste Rücksicht nehme, und, da bei dem Schauspiel mehrere Künste vereiniget wirken, den übrigen Künsten ein Opfer bringe. *G.*

D e n k m a h l.

(*Bildnerei. Baukunſt. Schöne Gartenkunſt.*)

Ein Werk der Bildnerei oder Baukunſt, aus der Abſicht errichtet, das Andenken groſser, um das Vaterland verdienter Männer, oder wichtiger Begebenheiten zu erhalten, und auf die Nachwelt zu bringen; G r a b m a h l wenn es auf dem Grabe eines Verſtorbenen ſteht, M o n u m e n t, wenn es bloſs zur Verzierung irgend eines Platzes dient.

Die D e n k m a h l e nahmen nach dem Zuſtande der Künſte verſchiedene Geſtalten an; ſie waren in den älteſten Zeiten rohe, unbearbeitete, groſse, über einander gehäufte kleinere, ſpäterhin, bearbeitete kegel- oder ſäulenförmige Steine mit einer kurzen Inſchrift, zwei kleine neben einander aufgerichtete Säulen, mit einem kleinen Giebel und dem Bildniſs deſſen, dem zu Ehren man es errichtete, Urnen, Pyramiden, groſse hohe Säulen, wie die Trajaniſche, Antoniniſche, und endlich ſo gar ganze, groſse Gebäude, wie z. B. das berühmte Mauſoleum, und die Aegyptiſchen Pyramiden, mit vielen, jetzt verſchütteten Gewölbern. Am häufigſten fand man deren in Griechenland, wo jedes Verdienſt um das Vaterland, jede erhabene, oder ſanftere, liebenswürdige Tugend mit einem Denkmahl an öffentlichen Plätzen, gewöhnlich an den Landſtraſſen, belohnet wurde. Die Römer ahmten die Griechen hierin nach; es haben ſich auch verſchiedene ihrer Denkmahle an groſsen, öffentlichen Plätzen und Landſtraſsen erhalten.

Die Form, die der Künſtler zu den D e n k m a h l e n wählt, iſt zwar in ſo fern gänzlich ſeiner Willkühr überlaſſen, als ſich einförmige Säulen, Pyramiden, Vaſen u. ſ. f. auf die Verewigung ganz verſchiedener Talente und Verdienſte anwenden laſſen; aber die Schicklichkeit wird ihm doch verbiethen, einem groſsen Feldherrn eine einförmige Vaſe, und einem Privatmann einen hohen Obelisk oder einen Triumphbogen zum D e n k m a h l zu errichten.

Auſſer dem Unterſchiede, welchen die Natur der Sache zwiſchen dieſen Arten von Denkmahlen gezogen hat, muſs die vorzüglichſte Aufmerkſamkeit des Künſtlers bei Verſertigung eines D e n k m a h l s auf das ſogenannte Beiwerk, oder die Verzierung derſelben gerichtet ſein; und es braucht wohl nicht erſt erinnert zu werden, daſs dieſe Verzierungen ſo gewählt werden müſſen, daſs man aus ihnen auf die Eigenſchaften oder Verdienſte desjenigen ſchlieſſen könne, dem und um derentwillen das D e n k-

mahl errichtet wurde. Die erſte Eigenſchaft dieſer Gegenſtände muſs alſo das Bedeutende oder Symboliſche derſelben ſein.

Der gewöhnlichſte Gebrauch, den wir heut zu Tage von den Denkmahlen machen, iſt Verſchönerung der Gärten. Wobei jedoch nicht aus der Acht zu laſſen iſt, daſs ſie dann den beſten Eindruck machen werden, wenn diejenigen Perſonen, denen ſie errichtet worden ſind, in irgend einem Verhältniſs zu den Gartenſcenen und den Eindrücken ſtehen, welche ſie auf uns machen. Ein Denkmahl irgend eines ländlichen Dichters in heitern, lachenden, ein Denkmahl eines ernſten Philoſophen in einer düſtern Gartenſcene wird um ſo glücklicher wirken, jemehr der Charakter des Dichters oder des Philoſophen mit dem Charakter der Scene übereinſtimmt. *G.*

Des.

(Muſik.)

Dieſs iſt der Name des Intervalls, welches durch das dem Tone D vorgeſetzte, und um einen halben Ton erniedrigende b entſtehet. Dieſes Intervall iſt zwar auf dem Clavier kein anderes, als was C mit einem Kreutze iſt, nämlich Cis; allein der Unterſchied in der Benennung iſt eben ſo nothwendig als weſentlich. Erſtens, weil man ihn auf andern Inſtrumenten wegen der Verſchiedenheit der Temperatur kann fühlbar machen, und zweitens, weil in Rückſicht der ihn begleitenden Nebentöne, des enharmonichen Klanggeſchlechts, und der Bezifferung beim Generalbaſs, ohne die Beibehaltung deſſelben, auſſerordentliche Verwirrung entſtehen würde. Dieſes kann auf die in gleichem Fall ſich befindenden, und durch vorgeſetzte B entſtandenen Intervalle Ces, Fes, Ges, As, gedeutet und angewandt werden. *B.*

Details.

(Bildende Künſte..)

Details nennt man in der Sprache der Kunſt die einzelnen kleinen Theile groſser Maſſen, gegen deren Darſtellung in den Werken der Kunſt zwei wichtige Gründe vorhanden ſind.

Der Künſtler ſiehet erſtlich ſeinen Gegenſtand in einer Entfernung, welche groſs genug iſt, um ihn ganz überſehen

ſehen zu können; er bemerket alſo die kleinern Abweichungen von der herrſchenden Form einer ganzen Partie nicht, und kann ſie folglich auch nicht darſtellen, da noch überdieſs ſein Werk nicht beſtimmt iſt, in der gröſseſten Nähe betrachtet zu werden.

Zweitens, die Ausführung einzelner kleiner Theile ſchwächt die Wirkung der ganzen Maſſe, mindert die Schönheit der Hauptform, und zerſtreut die Aufmerkſamkeit des Betrachters.

Ein Greis z. B. kann nur von einem geiſt- und für das wahre Schöne gefühlloſen Mahler mit ſeinen tauſend Runzeln und Falten der Haut dargeſtellet werden; der Künſtler wird in ſeine Darſtellung nur diejenigen wenigen Falten bringen, welche zu Hauptformen geworden ſind. — Jedoch, wir ſchlieſsen dieſen Artikel, um in demſelben nicht ſelbſt in einen Fehler zu fallen, vor welchem wir den Künſtler warnten. *G.*

Diagramma.

(Muſik.)

Unter dieſer Benennung begriff man in der Muſik der Griechen das, was wir gegenwärtig die Scala oder Tonleiter nennen. Auſſerdem galt ſpäter hin Diagramma für eine Partitur, auch wurden die fünf Linien, auf und zwiſchen welche die Noten geſchrieben werden, und welche wir, wie allgemein angenommen, Seystem oder Notenſystem nennen, mit dem Namen Diagramma belegt. *B.*

Diapaſon.

(Muſik.)

So nannten die Griechen in ihrer Muſik das Intervall, welches wir gegenwärtig unter dem Namen Octave kennen. Sie gebrauchten dieſes Wort auch alsdann, wenn ſie ein auſſerhalb des Bezirkes der Octave gelegenes Intervall bezeichnen wollten. So nannten ſie die Undecime *diapaſon cum diateſſeron*, die Duodecime *diapaſon cum diapente* und die Doppeloctave *Disdiapaſon*. Der Gebrauch des Wortes *Diapaſon* kommt wohl noch zuweilen vor, aber in einem ganz andern Sinn. Man giebt nämlich durch ſelbiges den Umfang einer Stimme oder eines Inſtrumentes zu verſtehen, und ſagt, wenn dieſe durch übertriebene Höhe oder Tieſe ihre natürlichen Schranken überſchreiten, ſie treten aus ihrem Diapaſon,

welches nach dem Sinne des Wortes und den Begriffen, welche die Griechen mit einer Octave oder Diapason verbanden, eine eben nicht ganz unrechte Anwendung ist. *B.*

Diapente.

(*Musik.*)

Unter Diapente verstanden die Griechen das Intervall, welches wir gegenwärtig unter dem Namen Quinte kennen. Man sehe diesen Artikel. Zuweilen gaben sie auch der Quinte den Namen Dioxie. *B.*

Diaphonie.

(*Musik.*)

Bezeichnete in der Musik der Griechen die dissonierenden Intervalle im Gegensatz von denjenigen, welche damahls unter die consonierenden gezählet wurden, und für welche das Wort Symphonie galt. Dass die Begriffe, welche wir gegenwärtig mit consonierend und dissonierend verbinden, von denen in der damahliden Zeit festgesetzten, nicht anders als sehr verschieden sein können, ergiebt sich aus dem Vergleich der gegenwärtigen Musik mit der damahligen. In der Folge der Zeit, da sich die Harmonie zu entwickeln anfing, verstand man unter Diaphonie eine *vocum disjunctionem organicam*, oder eine Art zweistimmiger Composition. So galt auch das Wort Diaphonie zur Bezeichnung der Stimme, oder vielmehr des Ganges der Stimme, welche nachher zum Discant wurde. Man sehe den Artikel Discant. *B.*

Diasteme.

(*Musik.*)

Dieser Ausdruck bezeichnete bei den Griechen dasselbe, was gegenwätig das Wort Intervall thut. Doch fand bei jenem die Einschränkung Statt, dass es nur von einfachen Tonstufen galt. Die zusammengesetzten oder die von weiterm Umfange hatten die Benennung Systeme, welches Wort aber auch andere und mehrere Bedeutungen hatte, wie unter dem Artikel Systeme zu ersehen ist. *B.*

Diatonifch.

(Mufik.)

So nannten die Griechen eines ihrer drei Klanggefchlechter, welches aller Wahrfcheinlichkeit nach früher exiftierte, als die beiden andern, nämlich das chromatifche und enharmonifche. Die Folge der Töne war auf dem Tetrachord für diefes Klanggefchlecht fo geordnet, dafs man von unten nach oben zu erft in einem halben, von da aus in zwei ganzen Tönen fortfchritt, und welches man fich in dem Verhältnifs der Tonfolge h c d e vorftellen kann. Diefes Klanggefchlecht ift, nach der Lage feiner Intervallen betrachtet, das einzige, deffen Gebrauch fich ohne Vermifchung mit dem chromatifchen und enharmonifchen für die damahligen Zeiten denken läfst, und auch dasjenige, welches in das Syftem der heutigen Mufik am wenigften verändert übergegangen ift. Man giebt daher der Folge, der in jeder der jetzt eingeführten Tonarten vorkommenden natürlichen Intervalle die Benennung der diatonifchen Tonleiter; und diefe Benennung bleibt unverändert, gleichviel aus welchem Ton das Tonftück geht, oder welches einerlei ift, wie deffen Tonica heifst; und ein Gefang, welcher nach den anerkannten, und feftgefetzten Regeln der Harmonie geordnet ift, heifst ein diatonifcher Gefang. Da aber bei den gegenwärtigen Tonftücken faft keine Modulation in der reinen, unvermifchten diatonifchen Tonleiter gefchiehet, fondern bei jeder Ausweichung, in entfernte fowohl, als in nahgelegene Töne, chromatifche Fortfchreitungen vorkommen müffen, fo kann auch im eigentlichen Verftande das heutige diatonifche Klanggefchlecht, nach feiner Verbindung mit dem chromatifchen, nicht anders heiffen als das chromatifch-diatonifche, fo wie Zarlino den Choral einen diatono-diatonifchen Gefang nannte. Ueber die Anwendung jener beiden Klanggefchlechter, wie auch deren Vermifchung mit dem diatonifchen, findet man unter den Artikeln Chromatifch und Enharmonifch mehrere Erläuterung, und was fonft die Griechen unter den Tönen verftanden, welche fie Diatoni nannten, findet man unter dem Artikel Unbeweglich.

B.

Dichten.

Dichten heifst im Allgemeinen: Vorftellungen des Möglichen hervorbringen, ohne durch objektive Gründe

 da-

dazu bestimmt worden zu sein. In diesem Sinne dichtet der Mensch nicht bloss vermittelst seiner Phantasie, sondern auch vermittelst seiner reinen Vernunft; in diesem Sinne dichtet nicht bloss der Aberglaube, sondern auch die speculative Philosophie in ihren dogmatischen Verirrungen; in diesem Sinne hat Jakob Böhme nicht minder gedichtet, als Benedict Spinoza.

Der Dichtende erkennt entweder bei seinem Dichten bloss die Denkgesetze, oder die allgemeinen Naturgesetze, oder auch die besondern, durch Erfahrung zu erkennenden Gesetze und Formen der Natur an.

Dichten im engern Sinne heisst: Vorstellungen des Möglichen hervorbringen, bloss wegen des Wohlgefallens an der Freiheit des Erkenntnissvermögens in der Bildung des Möglichen. So dichtet im Grunde jeder, der sich im Zustande der Schwärmerei befindet, so jeder Künstler, wenn er erfindet.

Dichten im engsten Sinne heisst: In sich vollendete Verknüpfungen von Gedanken und Erkenntnissen in schöner Form hervorbringen.

In diesem Sinne wird das Wort genommen, wenn man von einem Dichter, einer Dichtkunst, einem Gedichte redet. Die schöne Form, von welcher hier geredet wird, besteht nicht in dem Gebrauche der Sprache und des Styles, sondern in der Art und Weise der Verknüpfung und Vergesellschaftung der Gedanken und Erkenntnisse selbst, wovon Sprache und Styl eigentlich nur das Wenigste und Gröbste ausdrücken können. Die Gedanken und Erkenntnisse, welche der Gegenstand des Dichtens sind, drücken entweder eigene wirkliche Zustände des Dichtenden aus, oder sie stellen mögliche Gegenstände dar, die von ihm ganz unabhängig sind. In Hinsicht der erstern besteht die schöne Form in der Erweiterung der Einbildungskraft durch die Begriffe zu freiem und doch harmonischem Spiele unter Bildern in der Sphäre des Sinnlich-Möglichen. In Hinsicht der letztern besteht die schöne Form in einer solchen Vorstellung des Möglichen, als des Wirklichen, in der höchsten Vergegenwärtigung, wo sich Gesetzmässigkeit und Freiheit, Einheit und Mannigfaltigkeit zur Hervorbringung des Vergnügens an dem als Wirklich vorgestellten Möglichen vereinigen. Die schöne Form der erstern Art findet bei lyrischen, die schöne Form der letztern vorzüglich bei dramatischen Werken Statt.

Das Dichten im engsten Sinne kann sich nur darstellen durch die Sprache, angewendet mit allen in ihr liegenden Mitteln eines treffenden,

fruchtbar andeutenden, und gefallenden Ausdrucks. Die Sprache alſo, in ihrer vollendeteſten und zur Bewirkung von Rührung und Schönheitsgefühl zweckmäſsigſten Behandlung, iſt für den Dichtenden, im engſten Sinne, nothwendiges Zeichen. *H.*

Dichter.

Der Charakter des Dichters beſteht im allgemeinen darin, daſs er in ſich vollendete und in ſchöner Form erſcheinende Verknüpfungen von Gedanken und Erkenntniſſen durch die Sprache, angewendet mit allen in ihr liegenden Mitteln eines treffenden, fruchtbar andeutenden, und gefallenden Ausdrucks, darſtellt. So gewiſs als nach dieſem Begriffe der Rang des Dichters in dem Gebiethe der ſchönen Kunſt beſtimmt iſt; ſo genau läſst ſich nach demſelben der Unterſchied des Dichters von den übrigen Künſtlern angeben. Der Tonkünſtler hat es mit Gedanken und Erkenntniſſen nicht zu thun, um ſie darzuſtellen, nur mit Regungen der Leidenſchaft und des Gefühls, wiefern ſie durch Töne gemahlt werden können; Gedanken und Erkenntniſſe ſind hier jederzeit Nebenſache. Der bildende Künſtler hat es bloſs mit anſchaulichen Formen für den Geſichtsſinn zu thun, deren Darſtellung nie Zweck des Dichters ſein kann. Der Gartenkünſtler hat es ebenfalls, dem Weſentlichen nach, bloſs mit ſolchen zu thun, nur daſs er ſeine Compoſition aus Theilen der Natur ſelbſt bildet. U. ſ. w.

Ueber das Genie des Dichters ſiehe den Artikel Genie. *H.*

Dichtkunſt. Dichtungsarten.

Von keiner Kunſt hat man wohl in den mannigfaltigen Theorieen ſo verſchiedene Begriffe aufgeſtellt, als von der Dichtkunſt, und auch jetzt noch ſind die Weltweiſen bei weitem nicht darüber einig, was eigentlich das Weſen derſelben ſei. Die Urſache davon liegt theils in der Natur und den Wirkungen der Dichtkunſt ſelbſt; theils in der Unkunde des wahren Sinnes der Aufgabe; theils endlich in der Unzweckmäſsigkeit der Methoden, welche man einſchlägt, um ſie zu löſen.

Je mehrere Aehnlichkeit die verschiedenen Arten von Werken einer Kunst besitzen, um desto leichter ist es dem Beobachter, dieselben auf einen Grundbegrif zurückzuführen, da es im Gegentheil in dem Maasse schwerer ist, als die mancherlei Klassen durch wesentliche Verschiedenheiten von einander abstechen. Wie mannigfaltig sind nun die Gegenstände, welche die Dichtkunst in den verschiedenen Arten ihrer Werke bearbeitet! So mannigfaltig, dass man in der That verführt werden könnte zu glauben, das ganze unendliche Reich der Möglichkeit stehe ihr zur Behandlung offen! Jetzt schildert sie Ausbrüche der stärksten leidenschaftlichen Empfindung, jetzt die leisen Wallungen eines sanften Gefühls; jetzt beschreibt sie Gegenstände der sichtbaren Natur, und mahlet sie, ohne Farben und Pinsel, vor das Auge der Phantasie; jetzt trägt sie im angenehmen Gewande Reihen wissenschaftlicher Ideen, wohl ganze Systeme vor, jetzt erzählt sie Handlungen und Schicksale interessanter Personen aus vergangenen Zeiträumen; jetzt läfst sie sich solche mit lebendiger Vergegenwärtigung, durch alle Momente ihres Geschehens vor unsern Augen entwickeln; jetzt stellt sie erhabene Lehren der Moral in Erzählungen, jetzt Lehren der Klugheit in gedichteten Scenen der Thierwelt, jetzt allgemeine Begriffe unter der reitzenden Hülle interessanter Gestalten dar; kurz, sie unternimmt so viel und mancherlei, dass es gerade keinen Stumpfsinn verräth, ihr alles zuzutrauen, und der Theorist, zerstreut durch die grosse Verschiedenheit der Dichtungsarten, das Gemeinsame aller übersieht.

Doch, man würde gewiss durch die abstechende Verschiedenheit der mannigfaltigen dichterischen Werke weniger irre geführt worden sein, hätte man den Sinn der Aufgabe, das Wesen der Dichtkunst zu bestimmen, vor jedem Versuche sie zu lösen, richtig gefasst.

Einen Begriff vom Wesen der Dichtkunst geben, heisst nichts anders, als, aussagen: welches der höchste wesentliche Zweck des Dichters bei seinen Compositionen sei, und welche Mittel er, demselben zu Folge, um ihn zu erreichen, ergreifen müsse. Es muss also aus einem richtigen Begriffe vom Wesen der Dichtkunst nicht allein erhellen, was im allgemeinen die wirkende Ursache davon ist, dass er darstellet, sondern es muss auch aus der Beschaffenheit dieser wirkenden Ursache selbst einleuchten, warum er gerade durch das Zeichen des Wortausdrucks, und nicht durch irgend ein anderes darstellt. Allein, da man diesen Sinn der Frage, von welcher die Rede ist, nicht gehörig entwickelte, so konnte es nicht fehlen, dass man

man nicht die zwecklosesten Methoden eingeschlagen wäre, um sie zu lösen. Einige bildeten ihren Begriff nach der Dichtungsart, welche ihnen die vorzüglichste schien; Andere nach der, welche den gröfsten Umfang hat; Dieser richtete zwar seine Beobachtung auf den Zweck der Dichtkunst, allein er verfehlte den höchsten wesentlichen Zweck, stellte einen zu allgemeinen, oder zu besondern auf; Jener sah vorzüglich auf den Seelenzustand, in welchem der Dichter zur Darstellung übergeht, übersah aber dabei das Eigenthümliche, wodurch sich der Seelenzustand des darstellenden Dichters von dem Seelenzustande der übrigen Künstler im Zeitpuncte des Darstellens unterscheidet; jener endlich heftete seinen Blick blofs auf das Mittel, dessen sich der Dichter bedient, und stellte entweder das ganze Mittel, oder nur einen Bestandtheil des Mittels, als Wesen der Kunst auf. So entstanden mannigfaltige Begriffe vom Wesen der Kunst, deren jeder etwas Wahrheit enthält, keiner aber seiner Bestimmung Genüge thut; so der Begriff der Dichtung, der Nachahmung der schönen Natur, der Kunst, den Vorstellungen, die unter den Ausdrück der Rede fallen, nach Beschaffenheit der Absicht den höchsten Grad der sinnlichen Kraft zu geben, der Begriff der Begeisterung, der sinnlich-vollkommenen Rede, des Sylbenmaafses und Reims und andre.

Der Dichter stellt im Allgemeinen aus eben der Ursache dar, die jeden andern Künstler zur Bildung seiner Werke bestimmt. Lebendiges Interesse für die Schönheit des Ganzen von Vorstellungen, welches er oder die Natur im Innern seines Geistes gebildet, dadurch erzeugter Trieb, es ausser seinem Geiste in einem Werke darzustellen, dessen Form der geistigen Form jenes Ganzen entspreche, und durch dieses Denkmahl seiner Begeisterung seine durch gleiche Principien des Geschmacks und Gefühls mit ihm verbrüderten Mitwesen, zur Theilnahme aufzufodern, diefs sind die allgemeinen Bedingungen, wegen deren er dichtet — Worin liegt aber das Eigenthümliche, wodurch er sich von den übrigen unterscheidet? — Darin, dafs es wirkliche Gedanken und Erkenntnisse sind, die ihm im Zustande seiner Begeisterung als ein in sich vollendetes und in schöner Form gebildetes Ganzes erscheinen, und dafs dasjenige Ideal einer schönen Darstellung desselben, welches ihm in seiner Begeisterung vorschwebt, die Vorstellung einer Composition durch Sprache ist, in ihrer vollendetesten und zur Bewirkung von Rührung und Schönheitsgefühl kräftigsten möglicher Behandlung. Wie verschieden ist hierin der Dichter von al-

len andern Künstlern! Das Hauptinteresse des Tonkünstlers ruht auf der Leidenschaft und dem Gefühle selbst, dessen Copie durch Töne ihm im Zustande seiner Begeisterung vorschwebt; je mehr er sich in das Bewusstsein derselben versenkt, desto weniger wird er sich mit den Vorstellungen beschäftigen, die dasselbe erregten, diese werden vielleicht gar im Zeitpuncte seiner Begeisterung ganz verdunkelt. Ja, es ist nicht einmal nöthig, dass sein Gefühl sich auf bestimmte Vorstellungen gründe, es kann bloss eine Laune sein, die sich aus unbewussten Ursachen in seiner Seele zu einem hohen Grade von Lebhaftigkeit erhöhte. Dasjenige Ideal einer schönen Darstellung seines Gemüthszustandes, welches ihm im Zustande seiner Begeisterung vorschwebt, ist die Vorstellung einer Composition durch Töne, nach der für Geschmack und Gefühl kräftigsten Art sie zu verbinden. Der dramatische Tänzer und Schauspieler werden durch Vorstellungen von Handlungen, Schicksalen, Charakteren, Gesinnungen und Empfindungen interessanter Personen begeistert; allein das Hauptinteresse ihrer Phantasie geht auf die äussere Erscheinung davon in Bewegungen, Stellungen, Gesten und Mienen. Die Begeisterung des bildenden Künstlers bezieht sich allezeit auf eine Anschauung sichtbarer Gestalt, und in dieser Anschauung allein liegt der Grund der Einheit seines Werkes, und der Zusammenstimmung seiner Theile. Das Ideal, welches ihm in seiner Begeisterung vorschwebt, ist die schöne Form eines anschaulichen Gegenstandes. Der Gartenkünstler wird durch ein entweder bloss von aussen empfangenes, oder durch eigene Kraft gebildetes Phantasiegemählde mannigfaltiger in einem Ganzen der wirklichen sichtbaren Natur vereinigter landschaftlicher Schönheiten zur Darstellung bestimmt. Das Ideal, welches ihm in seiner Begeisterung vorschwebt, ist die Vorstellung einer Realisierung dieses Ganzen durch selbstbewirkte Verknüpfung der Partieen der landschaftlichen Natur.

Folgende Uebersicht der Dichtungsarten scheint mir die natürlichste und einfachste. Die Theorie einer jeden erfordert einen eigenen Artikel.

Eine Dichtungsart ist eine Klasse von Werken der Dichtkunst, in welcher der Dichter eine gewisse Gattung von Gegenständen, welche ihn begeistern, in der ihr angemessenen schönen Form einer Sprachcomposition darstellt. So viel Gattungen von Gegenständen es giebt, welche die dichterische Begeisterung auf eine eigenthümliche Weise verursachen, und eben desshalb eine eigenthümliche Art der schönen Form der Darstellung fordern, so viel verschiedene Dichtungsarten dürfen und müssen wir an-

anehmen. Eine philosophische Klassification der Dichtungsarten ist von allen historischen Rücksichten unabhängig.

Ich theile die Werke der Dichtkunst im Allgemeinen nach dem Princip desjenigen, was der Dichter von dem ganzen Zustande seiner Begeisterung in seinem Werke ausdrückt.

I. In solche Werke, wo der Dichter den Gegenstand seiner Begeisterung darstellt, und zugleich die Beziehung desselben auf sein Begehrungsvermögen und Gefühl ausdrückt. Dieser Ausdruck ist entweder: *a) direct*, so dass er in bestimmten Urtheilen jene Beziehung aussagt; oder *b) indirect*, so dass er dem Gegenstande eine Darstellung giebt, woraus seine Beziehung auf das Begehrungsvermögen und das dadurch entstandene Gefühl hervorleuchtet. Werke dieser Art sind:

a) solche Compositionen, bei denen das Bewusstsein des Dichters vorzüglich auf die Leidenschaft, das Gefühl gerichtet ist, welche das vorgestellte Ideenganze erregt, und in welcher sich also diese Richtung auch vorzüglich ausdrückt. Ich nenne die Gattung solcher Compositionen lyrische Dichtkunst. Bei jedem Werke derselben ist das Bewusstsein des Dichters mehr auf die Richtung seines Begehrungsvermögens und sein Gefühl, als auf die Betrachtung des Gegenstandes geheftet. Ich finde hier nicht bloss eine mit Leidenschaft und Gefühl gebildete Darstellung, sondern ich sehe das Treiben und Drängen der Leidenschaft, das lebendige Wirken des gegenwärtigen Gefühls in der Seele des Dichters selbst, wie es sich in einem Ganzen wörtlich bezeichneter Ideen ausdrücken kann. Wesentliche Arten der lyrischen Dichtkunst sind:

α) Ode, Hymne,
β) Lied,
γ) Elegie.

Siehe die Artikel: lyrisches Gedicht, Elegie, Hymne, Ode.

b) Solche Compositionen, bei welchen das Bewusstsein des Dichters vorzüglich auf die Betrachtung des Gegenstandes gerichtet ist, in welchen also Entwickelung, Darstellung des Ideenganzen Hauptsache ist. Hieher gehört:

α) das beschreibende Gedicht. Diess ist entweder 1) Beschreibung sinnlicher Gegenstände, oder 2) Beschreibung geistiger Gegenstände.

Zu

Zu der ersten gehört vorzüglich das landschaftliche Gedicht *).

β) das sogenannte Lehrgedicht,

γ) diejenigen erzählenden Gedichte, welche in dem Vortrage der Begebenheiten auch leidenschaftlichen, empfindsamen Ausdruck enthalten.

Nicht alle historische Stoffe können Stoffe für erzählende Werke dieser Classe sein; denn nicht alle sind innerlich so beschaffen, dass sie dem Dichtergenie mit der erzählenden Darstellung zugleich auch Ausdruck eigener Leidenschaft, eigenen Gefühls abdrängen. Sollen historische Stoffe dieses auf eine natürliche Weise vermögen, so müssen sie entweder den Dichter der gegenwärtigen Welt, und der engen beschränkenden Sphäre seines eigenen Zeitalters entrücken, ihn in einem schwärmerischen Traume in einen entfernten Raum zurückversetzen, und mit freiem Spiele seine Phantasie die Gegenstände, welche sie enthalten, idealischer bilden und ausmahlen lassen; oder sie müssen in einer so nahen, so gerad und stark treffenden Beziehung auf die gröfsten Zwecke des Begehrungsvermögens, das höchste Interesse des Menschen und Bürgers stehen, und, in dieser Beziehung betrachtet, in Ereignissen, Charakteren, Handlungen und Leiden, so viel der Bewundrung und Liebe Werthes, so viel Kraftvolles enthalten, dass sie nicht Glieder der alltäglich fortlaufenden Kette von Begebenheiten zu sein, sondern in eine höhere Sphäre zu gehören, und wegen ihres Charakters von Erhabenheit und Heiligkeit keine andre, als eine idealische Darstellung zuzulassen scheinen. Solche Stoffe sind vorzüglich

*) Gemeiniglich denkt man bei den beschreibenden Gedichten nur Darstellung sichtbarer Schönheiten. Blofse Darstellung des Sichtbaren, so wie überhaupt des sinnlichen Schönen, in Wortreihen, widerspricht dem Begriffe des Gedichtes, und kann nie Zweck des Dichters sein, wenn er seine eigenthümliche Sphäre kennt. Verstand und Vernunft müssen das sinnliche Ganze zu einem Ganzen anderer Art verarbeiten, und dann die einzelnen passenden Theile mit geistigen Banden zu einer neuen Organisation verknüpfen. Nur in diesem Sinne erkenne ich ein Dichterwerk sinnlicher Beschreibung an. Jedes Gedicht hingegen, worin ein Ganzes für die Sinnen, als ein solches, dargestellt werden soll, halte ich für einen Eingriff in das Gebieth der bildenden Kunst.

lich: 1) Begebenheiten, Handlungen und Leiden wichtiger Personen, von unübersehlich grossem Einflusse auf das Ganze der Menschheit oder eines Staates; 2) Begebenheiten aus entfernten Thatenreihen und durch grosse Tugenden und Kräfte ausgezeichneten Zeitaltern; 3) Begebenheiten aus einem gedichteten, oder doch idealisch ausgebildeten Zeitalter der Unschuld, Einfachheit und Lauterkeit der Sitten. Diesem zu Folge ergeben sich als Hauptarten:

א) das epische Gedicht, oder Heldengedicht,

ב) das romantische Gedicht,

ג) das idyllische Gedicht.

Siehe alle diese Artikel im folgenden.

II. Solche Werke, wo der Dichter bloss das Ideenganze, welches ihn begeisterte, diess aber in schöner Form, darstellt, ohne irgend eine Art bestimmten Ausdruckes von eigener Leidenschaft, eigenem Gefühle: Hieher gehören

a) Compositionen, welche Schilderungen geistiger Gegenstände enthalten;

b) erzählende Werke, z. B.

α) Fabeln,

β) Romane;

c) dramatische Werke;

א) Trauerspiele,

ב) rührende Schauspiele,

ג) Lustspiele.

Siehe die Artikel: Fabel, Roman, Schauspiel. Unerachtet alle diese Werke keinen Ausdruck der eigenen Leidenschaft und des Gefühls des Dichters enthalten, so gehören sie dennoch in das Gebieth der Dichtkunst wegen der schönen Form, deren sie in der Darstellung fähig sind. Siehe den Artikel Dichten.

Wenn es aus der Natur der dichterischen Begeisterung folgt, dass der Dichter sich der Sprache in ihrer vollendetesten und zur Bewirkung von Rührung und Schönheitsgefühl kräftigsten Behandlung bediene; so ist das Sylbenmaass für alle jene Dichterwerke wesentlich und nothwendig, in welche er den Ausdruck der Beziehung des Gegenstandes seiner Begeisterung auf sein Begehrungs- und Gefühlsvermögen legt, so gewiss für jene Werke nothwendig und wesentlich, als das Sylbenmaass ein natürliches Mittel ist, Leidenschaft und Gefühl durch Form der Bewegung der Wortreihen zu mahlen. Siehe den Artikel Sylbenmaass.

Un-

Unter denjenigen Verbindungen, welche zwischen Dichtkunst und andern Künsten Statt finden können, ist die wichtigste, die mit der Tonkunst. Die Dichtkunst, als die einzige Kunst, welche bestimmte Gedanken und Erkenntnisse in schöner Form darstellt, und sich dazu der Sprache, eines successivwirkenden Zeichens bedient, wird sich auf das wirksamste mit derjenigen Kunst verbinden, welche durch Töne — ebenfalls successivwirkende Zeichen — Leidenschaften und Gefühle copiert. Es geschieht dieses: *a*) in lyrischen Gedichten, vorzüglich Hymnen, Liedern und Elegieen; *b*) in Schauspielen, musikalischen Trauerspielen, heroischen Opern, rührenden Singspielen, komischen Singspielen. Siehe die Artikel Musikalische Poesie, Oper. *H.*

Dichtsäulig.

(*Baukunst.*)

Dichtsäulig wird eine Säulenstellung genennt, wenn bei derselben von den fünf Arten der Stellung der Alten diejenige gewählt worden ist, nach welcher die Säulen am dichtesten oder engsten neben einander zu stehen kommen. Die Axen der Säulen kommen hier nach dem Vitruv fünf Model weit aus einander, oder die Säulen haben einen Raum von drei Modeln oder anderthalb Säulendicken zwischen einander,

Vermuthlich beabsichtigten die Alten bei dieser Art der Säulenstellung noch etwas anders, als die Festigkeit, und man irret vielleicht nicht, wenn sie es einer gewissen Feierlichkeit wegen thaten, sollte sie auch bloss durch das Dunkel hervor gebracht werden, welches diese Säulenstellung verursacht; überdiess ist auch nicht zu leugnen, dass eine Säulenstellung der Art einem Gebäude ein grosses und prächtiges Ansehen giebt; nur ist dabei zu bemerken, wie Perrault sehr richtig anmerkt, dass man sich derselben lieber bei der Korinthischen, als bei irgend einer niedrigern und stärkern Säulenordnung bediene. *G.*

Dielenkopf.

(*Baukunst.*)

Eine gleich unter der Kranzleiste angebrachte Verzierung des Dorischen Gebälkes, welche bei den Griechen die vornehmste Zierde des Dorischen Kranzes war, und über

über jeder Triglyphe und Metope, aber nie in dem Kranze des Giebels angebracht wurde. Man findet sie schon an den alten Tempeln in Sicilien, so wie man sich zu den Zeiten des Perikles (am Parthenon z. B.) ihrer noch bediente. Die Sparrenköpfe des Korinthischen Gebälkes zu den Zeiten der Römer verdanken ihnen ihren Ursprung. *G.*

Diesis.

(*Musik.*)

Bedeutete in der Musik der Griechen eine der Abtheilungen, die sie für einzelne Tonstufen angenommen hatten. Wurde der Ton in vier Theile getheilt, so hieſs jeder dieser Theile die kleine enharmonische Diesis, oder ein Viertelton, wurde er aber in drei Theile getheilt, so hieſs jeder der Theile die chromatische Diesis, oder ein Drittelton, wurde er aber endlich nur in zwei gleiche Theile getheilt, so entstand die groſse Diesis, welche genau einen halben Ton ausmachte.

Auf eine ähnliche Art, besonders in Rücksicht auf den letzten Fall, ist das Wort Diesis bei der heutigen Musik naturalisiert worden, und in Frankreich, Italien, und da wo die Tonstufen der diatonischen Tonleiter nach der Guidonischen Solmisation mit *Ut*, *re*, *mi*, u. s. w. ausgedrückt werden, bezeichnet es ein nur einen halben Ton erhöhtes Intervall. Daher so wie in Deutschland c, d, u. s. w. mit einem vorgesetzten ✻ cis, dis heiſsen, so wird dort aus *ut*, *re*, wenn diese ebenfalls ein solches zufälliges Zeichen haben, *ut*-diesis, *re*-diesis. *G.*

Dimensionen.

(*Zeichnende Künste.*)

Die Gröſsen, die man den nachgebildeten Gegenständen in dem Kunstwerke giebt.

Es ist dem Künstler bei unzähligen Gegenständen unmöglich, die Dimensionen der Natur in sein Werk über zu tragen; aber es gewinnet um desto mehr an Gründen der Täuschung, des Aus- und Eindrucks, je mehr es sich den Dimensionen der Natur nähert; nichts ist täuschender, als selbst die elendeste, in den natürlichen Dimensionen gezeichnete, in verhältniſsmäſsiger Ferne gestellte, und ausgeschnittene Figur eines Menschen; und ein Porträt gewinnet an Aehnlichkeit, je übereinstimmender

der die Dimensionen desselben mit denen der Natur sind. Aber ein Porträt z. B. kann sehr schlecht sein, wenn es weiter keine Verdienste hat.

Da es dem Künstler nicht möglich ist, die Dimensionen der Natur beizubehalten, so wird er für seinen eigenen Vortheil arbeiten, wenn er die Gegenstände so ordnet, dafs die, welche die gröfseften Dimensionen haben, in die entferntesten Flächen zu stehen kommen. Bäume, Werke der Baukunst u. s. f. werden in historischen und Landschaftsstücken auf den Hintergründen am besten gestellet sein. *G.*

Diminuendo.

(*Musik.*)

Bedeutet eine Verringerung, eine allmählige Abnahme der Stärke beim Vortrage der Stimmen, und wird gewöhnlich in Tonstücken abbreviert durch dim. ausgedrückt. Unter dem Artikel crescendo findet man eine bequemere und mehr versinnlichte Art von Bezeichnung für diesen Ausdruck. *B.*

Diminutio.

(*Musik.*)

Kommt meist in Fugen vor, und entstehet, wenn man den Noten eines Satzes in einer einzelnen Stimme eine geringere Geltung in Rücksicht auf das Zeitmaafs giebt, als sie eigentlich am Anfange hatten, z. B. man verwandelt in einem Satze die Viertel in Achtel, die Achtel in Sechzehntheile u. s. w. Dieses trifft meist die Noten des Führers, oder das Hauptthema, und heifst das *Thema per diminutionem* wiederhohlen. Der Begriff des Wortes *Augmentatio*, welches den entgegengesetzten Fall anzeigt, ergiebt sich von selbst, und was z. B. im Thema Achtel waren, werden hier Viertel. Die Art der Augmentatio und Diminutio ist nicht immer von einerlei Beschaffenheit. Sie kann zwei- auch dreifach sein. Es können *per augmentationem* Sechzehntheile zu Vierteln auch halben Schlägen, und *per diminutionem* Viertel zu Sechzehn- und Zwei- und -dreifsigtheilen werden. Man zählt diese beiden Arten der Nachahmung mit unter die vorzüglichsten Eigenschaften einer guten Fuge. Nur müssen sie in Absicht auf Höhe, Tiefe, Begleitung u. s. w. so geordnet sein, dafs sie nicht allein fürs Auge geschrieben zu sein scheinen, sondern

dern bei der Ausführung ins Gehör fallen. Unter Diminutio versteht man auch in einem andern Sinne, die Auflösung der Haupt-Takttheile in geringere, wie bei Passagen, Manieren, Coloraturen im melismatischen Gesange der Fall ist. *B.*

D i s.

(*Musik.*)

So heisst das Intervall, welches durch ein dem D vorgesetztes ♯ entstehet, auf der heutigen Tonleiter zwischen d und e liegt, und von C die vierte Saite ist. Was von andern auf eine ähnliche Art entstandenen Intervallen im Allgemeinen gesagt worden, gilt auch hier. Als Tonart wird der Ton Dis selten in dur genommen, da man hier leichter und kürzer durch Versetzung desselben in Es wegkommt. In Moll hingegen ist der Unterschied weniger beträchtlich, da die Vorzeichnung von Es und Dis moll, in Beziehung auf die Anzahl der ♭ und ♯ sich gleich ist, und es hier bloss bei der Ausführung darauf ankömmt, zu welchen man sich mehr gewöhnt hat. Das Intervall Dis heisst in der Guidonischen Solmisation Re diesis. *B.*

D i s c a n t.

(*Musik.*)

Dechant, war in der alten Musik diejenige Art von Contrapunct, welche zum Tenor oder Bass von höhern Stimmen aus dem Stegreiff gesungen wurde, wie folgende von Rousseau angeführte Stelle im Johann von Muris deutlich beweist: *Discantat, qui simul cum uno vel pluribus dulciter cantat, ut ex distinctis sonis sonus unus fiat, non unitate simplicitatis, sed dulcis concordisque mixtionis unione.* In einem frühern Zeitraume gebrauchte Guido das Wort Diaphonie für die Stimme des Discantes. Gegenwärtig verstehet man unter Discant die höchste unter den vier Gattungen der menschlichen Stimme, welche von Kindern, Castraten, oder weiblichen Kehlen vorgetragen wird. Sie wird in den ersten und zweiten Discant eingetheilet, und heisst die Oberstimme, Italiänisch *Soprano*, Französisch *le dessus*. Ihr Umfang in Chören erstreckt sich von $\bar{C}$ bis $\bar{\bar{G}}$. Bei Bravourarien u. d. gl. bestimmt selbigen das Organ des Sängers oder der Sängerin,

und zuweilen geht er bis $\overline{\overline{\overline{F}}}$. $\overline{\overline{\overline{G}}}$. $\overline{\overline{\overline{A}}}$. Das Beſtreben, dieſe hohen Töne zu erlangen und anzubringen, worien öfters ein ſo ganz falſcher Ehrgeitz geſetzt wird, iſt auf keinen Fall zu billigen. Erſtens ſind dieſe hohen Töne, weil ſie meiſt Falſet ſind, äuſſerſt ſchwer zu modificieren, und ſchränken ſich daher bloſs auf Allegro, auf Läuffer, ſtakierte Noten u.ſ. w. ein. Zweitens bringt die zu groſse Anſtrengung und Bearbeitung der obern Töne den Nachtheil, daſs der Reitz der mittleren Töne verlohren geht; und die überwiegenden Vorzüge dieſer gegen jene ſind doch gewiſs zu entſchieden, um die Aufopferung derſelben für einen ſo unzureichenden Erſatz, nicht gleich zu verwerfen. Da die Discant-Stimme in vollſtimmigen Singſtücken die oberſte von allen iſt, und ihr folglich die Melodie zukömmt, ſo erfordert die Compoſition für dieſe Stimme, wie auch der Vortrag, mannigfaltigere Rückſichten, als Mittelſtimmen und Baſs.

Der Discant-Schlüſſel, oder die Bezeichnung der Stimme des Discantes hat in Rückſicht der Figur mehrere kleine Abweichungen, die aber im Weſentlichen nicht ſo gar auſſerordentlich verſchieden, und meiſt der Zahl Drei ähnlich ſind, (man ſehe den Artikel Schlüſſel). Dieſe Drei ſteht im Notenſyſtem auf der unterſten Linie, und bezeichnet ſelbige als $\overline{C}$.

Nicht allein in England, ſondern auch in mehrern Ländern kommt dieſer Schlüſſel, ſowohl in wirklichen Discantpartieen, als auch in Inſtrumental-Muſik, fürs Pianoforte faſt ganz ab. Man bedienet ſich an deſſen Stelle des Violinſchlüſſels, welcher auch ſicher entſchiedene Vorzüge hat, und zwar bei Noten, die über die fünf gewöhnlichen Linien hinaus gehen, und erſt durch mehrere über jene gezogene Linien oder Striche bezeichnet werden müſſen. In welchem Fall beim Violinſchlüſſel, der bekannter Maaſsen zwei Töne tiefer ſteht, als der des Discantes, jederzeit eine Linie erſparet, und die Ueberſicht dieſer Art Noten ungemein erleichtert wird. *B.*

Disdiapaſon.

(*Muſik.*)

So nannten die Griechen das Intervall, welches wir unter dem Namen der Doppeloctave verſtehen. Daſs ihnen aber dieſes Wort, und der Sinn deſſelben weit wichtiger

muſs

mufs gewesen sein, als es in der heutigen Musik sein kann, ist sehr begreiflich. Der ganze Umfang ihrer Tonleiter schränkte sich auf zwei Octaven ein, und folglich bezeichneten sie mit dem Worte Disdiapason die Schranken ihres Systems, oder die Tonweite vom *Proslambanomenos*, bis zur *Nete hyperbolaeon*. Daher auch Disdiapaso distare im gemeinen Redegebrauch anzeigte, man sei in seiner Meinung, gegen die eines andern himmelweit verschieden.

B.

Disposition.

(*Mahlerei.*)

Der Begriff, den die Disposition in der Mahlerei befafst, schmilzt mit dem Begriffe der Anordnung so ziemlich zusammen; und wenn sie von einander unterschieden sind, so glaub ich diesen Unterschied mehr in der Willkühr derer, die sich dieser Wörter bedienen, als in der ursprünglichen Bedeutung derselben zu finden.

Die Anordnung, sagt man, bestimmet den Plan des Gemähldes, die Disposition führt ihn in allen einzelnen, und bis auf die kleinsten Theile desselben aus, wie die Erfindung den Stoff fafst, und die Zusammensetzung ihn ausführt, und wenn, sagt Watelet, die Zusammensetzung die allgemeine Ordnung ist, so ist die Disposition die besondere.

Die Disposition umfafst die Vertheilung der Gegenstände im Allgemeinen, die Stellungen einzelner Figuren, die Zusammenstellung mehrerer, oder die Gruppen, den Contrast, den Wurf der Falten, oder die Draperie, die Wirkung des Ganzen, oder den Totaleindruck.

Man sehe den Artikel Anordnung, und die in den letzten Zeilen ausgezeichneten Wörter.

G.

Dissonanz.

(*Musik.*)

Ist dem Begriffe von Consonanz entgegen gesetzt, und also der Zusammenschlag zweier oder mehrerer Töne, welche dem Ohr widrig sind, etwas widersprechendes empfinden lassen, bei denen es ungern verweilt, und die den nämlichen Drang nach Auflösung in ihm erzeugen, als die Verwickelung des Knotens im Schauspiel. Man theilt die Dissonanzen ein, in wesentliche und zufällige.

Dieſe letztern kann man unter die Rubrik von Vorhaltern und durchgehenden Noten ſetzen, da ihre Behandlung mit ſelbiger ganz einerlei iſt. Unter den weſentlichen Diſſonanzen verſtehet man die durch die Verwechſelung des Septimen-Accordes entſtehenden Neben-Accorde, als den Quin-Sexten- den Terz-Quarten- und den Secunden-Accord (man ſehe den Artikel Verwechſelung). Wenn man Diſſonanzen im Allgemeinen nicht in Beziehung auf akuſtiſche Reſultate, ſondern bloſs ſo betrachtet, wie wir ſie nach ihrer praktiſchen Anwendung in ihren Wirkungen kennen, als nothwendige Theile der muſikaliſchen Sprache, ſo führt dieſer Geſichtspunct auf zwei verſchiedene ihm untergeordnete Begriffe, nämlich den von der grammatiſchen und den von der äſthetiſchen Seite. Bei dem erſten Fall, welchen Lehrbücher umſtändlicher aus einander ſetzen, kömmt bei den weſentlichen Diſſonanzen vorzüglich in Betracht: ihre Vorbereitung, richtige Auflöſung, und zu vermeidende Verdoppelung.

Unter Vorbereitung wird verſtanden, daſs das in einem Accord liegende diſſonierende Intervall ſchon in dem vorher gegangenen Accord muſs gelegen haben. Träte z. B. nach dem Accorde d moll der von g dur mit der Septime ein, ſo würde man F, die Septime von G, als eine vorbereitete Septime betrachten können, weil ſie ſchon in D moll als die kleine Terz lag. Unter Auflöſung verſtehet man den Schritt, den jedes diſſonierende Intervall bei ſeinem Abtritt zu thun hat, und dieſer geſchieht in die ihm zunächſt unterwärts gelegene Tonſtufe. Das diſſonierende Intervall mag durch Verwechſelung des Accordes zu liegen kommen in die mittlere, die obere Stimme, oder in den Baſs, ſo löſet es immer auf der Stelle auf, die es in den durch die Verwechſelung entſtehenden neuen Accord erhält. In Mittelſtimmen von Chören kann es zu Vermeidung fehlerhafter Fortſchreitungen zuweilen geſchehen, daſs man z. B. dem Tenor die Auflöſung giebt, die dem Alt zukäme, oder auch umgekehrt, aber in äuſſern Stimmen kann dieſes durchaus nicht Statt finden.

Das Fehlerhafte in der Verdoppelung der diſſonierenden Intervallen und die Nothwendigkeit, ſelbige zu vermeiden, wird aus der Art ihrer Auflöſung einleuchtend. Denn da, wie eben erinnert worden, jeder diſſonierende Ton bei ſeiner Auflöſung in das ihm zunächſt unterwärts liegende Intervall zu treten hat; ſo würde, wenn man ſelbigen verdoppeln wollte, auch die Auflöſung doppelt geſchehen müſſen, da denn, wo nicht ein verbotener Octavengang, doch wenigſtens kein ſanfter Uebergang entſtehen würde, weil

weil der diſſonierende Ton ſeiner Natur nach an und für ſich ſelbſt vor den übrigen Intervallen ſchon genugſam hervorſticht. Aufferordentlich ſtark beſetzte Tonſtücke erfordern hier nothwendig eine Ausnahme, bei der man die Verhältniſſe und Anzahl der Stimmen zu den übrigen Intervallen vorzüglich in Erwägung zu ziehen hat, um die hie und da nothwendige Verſtärkung der Diſſonanzen darnach einzurichten.

Wenn man diſſonierende Accorde von der äſthetiſchen Seite betrachtet, ſo liegt ihr Gebrauch in der Beurtheilung, und dem Geſchmack des Componiſten, und dem Geſichtspunct, aus dem er leidenſchaftliche Gemählde betrachtet; und da man Diſſonanzen in der Muſik gröſstentheils für das kann gelten laſſen, was Anknüpfung neuer Knoten in einem Schauſpiel oder einem Romane iſt, ſo folgt, daſs, wie ohne ſelbige die Handlung ſchläfrig und einförmig ausfallen würde, man ſich auch die Wirkung eines Tonſtücks ſo denken könnte, welches in einer Folge von lauter conſonierenden Accorden beſtünde. Dieſes beſtimmt zwar einen Geſichtspunct in Rückſicht der Anwendung der Diſſonanzen, aber einen ſehr unzulänglichen. Nach dem Ideal — um bei jenem Vergleiche ſtehen zu bleiben — das man ſich von ſeinem Helden entworfen, müſſen die mancherlei Hinderniſſe, die man ſeiner Carriere in den Weg ſtämmt, und die man ihn überſteigen läſst, genau geordnet ſein. Will man nun Diſſonanzen mit jenen Hinderniſſen in Parallele ſetzen, und zwar ſo, daſs hier allein Gradation der Leidenſchaften in Anſchlag kömmt; ſo iſt, was von dem einen paſst, auch auf das andere anwendbar, und ſo folgt z. B. daſs, ſo wie ein Dichter, der ſich zu Skizzierung eines Helden ein, Friedrich dem Einzigen ähnliches Ideal gewählt, jenen Helden nicht mit Bravaden aus dem Donquixotte wird auftreten laſſen, oder — da doch einmal jede ſchöne Kunſt mit der andern verſchwiſtert iſt — ſo wie ein Mahler, der ein roſiges Mädchen auf einer Frühlings-Flur vorſtellen will, ein ganz anderes Colorit, andern Schatten wählt, als wenn er die bei einem mitternächtlichen Sturme aufgethürmte See darzuſtellen hat, in eben der Art ein Tonſetzer mit der Wahl und der Anwendung diſſonierender Accorde anders zu verfahren habe, im ruhigen gelaſſenen Affecte, anders in Aeuſſerung tobender und brauſender Leidenſchaften. *B.*

Diftichon.

(*Dichtkunft.*)

Zwei für fich beftehende, oder aus einem gröfsern Gedicht genommene Verfe, fie feien von welchem Sylbenmaafse, von welchem Inhalte fie wollen. Dafs fie, wie Sulzer fagt, einen merkwürdigen Sinn enthalten, ift kein wefentliches Erfordernifs; wird aber eine zufällige Eigenfchaft derfelben, da man aus einem gröfseren Gedicht nur ihres auffallenden Inhalts wegen zwei Zeilen ausheben kann, als z. B. folgende find:

Happy is he, and he alone, who knows
His heart's uneafy difcord to compofe.

Lyttleton.

Une indifférence paifible
Eft la plus fage des vertus.

Parny.

Einzelne, für fich verfertigte Difticha können Infchriften, Sittenfprüche oder Sinngedichte fein; und da die Alten hierzu fehr oft, oder vielmehr meiftentheils Hexameter und Pentameter wählten, welches bei Elegieen allemahl und ohne Ausnahme gefchah, fo giebt man den Namen Difticha gemeiniglich nur zweien Zeilen von den erwähnten Versarten. *G.*

Dithyrambus.

(*Dichtkunft.*)

Die Gefänge, welche die Griechen an den Feften des Bacchus ihm zu Ehren fangen, (man fehe die Artikel Aefchylus und Drama), hieffen Dithyramben. Da von allen diefen Gefängen nichts bis auf uns gekommen ift, fo müffen wir blofs aus den zerftreuten Nachrichten und einigen wenigen Zügen, die wir bei den alten Schriftftellern finden, auf die Art und Weife ihrer Zufammenfetzung fchliefsen.

Sie wurden dann gefungen, wenn die, welche das Feft des Bachus begingen, fchon ziemlich trunken waren; eine trunkene, überall ausfchweifende Phantafie, üppige Bilder, ungewöhnliche, viele Begriffe umfaffende, oft verworrene Zufammenfetzungen der Wörter, wilde Ausrufungen, welche auf die Erhebung des Gottes abzweckten, kühne, ungewöhnliche Metaphern, *falti mortali* in Anfehung des Zufammenhanges und der Folge der Gedanken, und daraus nothwendig entfpringende Dunkelheit

heit, waren alſo charakteriſche Züge dieſer Dichtungsart. Und die vorzüglichſten dieſer Züge brachte Horaz in die Schilderung, die er von den Dithyramben des Pindar entwarf, er ſpricht:

— per audaces nova Dithyrambos
Verba devolvit, numerisque fertur
Lege ſolutis.
Lib. IV. Ode 2, 10.

Die Dithyramben wurden während eines wilden, geſetzloſen, tollen Tanzes geſungen; die bei den Griechen ſonſt gewöhnlichen Abtheilungen der Ode in Strophen, Antiſtrophen und Epoden, können alſo in denſelben nicht Statt gefunden haben, denn wäre dieſs, ſo hätte der Tanz dabei regelmäſsig ſein müſſen.

Die vorzüglichſten Dithyrambendichter der Griechen waren Archilochus, Arion, Laſus, Pindar, Melanippides, Philoxenus, Timotheus, Polyides und Jon, und Willamow beſchenkte 1763 unſer Vaterland mit lyriſchen Gedichten, die er der hohen Begeiſterung wegen, welche darin herrſcht, Dithyramben nannte. *G.*

Ditonus.

(*Muſik.*)

So nannten die Griechen ein Intervall, welches aus zwei ganzen Tönen beſtand, oder verſtanden, welches gleichviel iſt, unter dieſem Ausdruck den Ton, den wir nach unſerm gegenwärtigen Syſtem als die groſse Terz kennen. *B.*

Divertimento.

(*Muſik.*)

Divertiſſement heiſst in der Franzöſiſchen Muſik ein Tanz oder *Chanſon*, welcher der Regel nach zwiſchen jedem Akt einer Oper eingeſchaltet werden muſs, und nach Rouſſeau mit Recht ein *divertiſſement importun* kann genannt werden, weil dadurch die Handlung vielleicht gerade in einem intereſſanten Augenblicke gehemmt wird. Sonſt verſtehet man aber auch unter Divertimento ein für das Clavier oder mehrere Inſtrumente geſetztes Tonſtück, welches aus etlichen Sätzen beſteht, und gewöhnlich keinen beſtimmten Charakter hat, ſondern bloſs die Zeit verkürzen ſoll. *B.*

Dizeugmenon.

(*Muſik.*)

Der Name eines in der Griechiſchen Muſik eingeführten fünf Tetrachorde, und zwar desjenigen, welches in dem damahligen ſogenannten groſsen und unveränderlichen Syſtem das zweite von oben war, und zwiſchen dem Tetrachord Hyperbolaeon und Synemmenon lag. Man findet über die Urſachen der Benennung Dizeugmenon, welches getrennt, abgeſondert anzeigt, unter dem Artikel Tetrachord ein Mehreres. Die auf dem Tetrachord dizeugmenon von der Tiefe nach der Höhe zu vorkommenden Töne heiſſen: 1) *Parameſe*; 2) *Trite dizeugmenon*; 3) *Paranete dizeugmenon* oder *dizeugmenon diatonos* und 4) *Nete dizeugmenon*, und ſind auf unſerer heutigen Tonleiter der Lage, oder der Höhe und Tiefe nach h, $\bar{c}$, $\bar{d}$, $\bar{e}$. *B.*

Docken.

(*Baukunſt.*)

Kleine auf einer Plinthe ſtehende, und einen Sims oder Kranz tragende Säulchen, welche zuſammen ein Geländer ausmachen, das man daher ein Dockengeländer, oder eine Baluſtrade nennt. Die Docken, die ſelten höher als 20 oder 24 Zoll ſind, beſtehen aus dem Fuſs, gemeiniglich mit etlichen Gliedern, dem Stamm, der unten entweder ausgebaucht iſt, oder die Geſtalt einer Terme hat, und dem Kopfe, wieder mit einigen Gliedern verziert. Der Fuſs erhält ein Fünftel der ganzen Höhe; die 4 übrigen Theile werden wieder in fünf Theile getheilt, von denen der Kopf einen, und vier der Stamm erhält.

Daviler gab verſchiedene Muſter zu Docken, welchen jedoch der geſchmackvolle Verfaſſer der Encyklopädie der bürgerlichen Baukunſt den Geſchmack abſpricht, und erfand für jede Säulenart eine verſchiedene Docke. *G.*

Dolce.

(*Muſik.*)

Man wird dieſes Wort ganz ausgeſchrieben, oder durch dol. abgekürzt, einzelnen Stellen in Tonſtücken beigeſetzt

gesetzt finden, da es einen sanften, lieblichen Vortrag anzeigt. *Con dolcezza, dolcemente, con tenerezza, espressivo* bezeichnen fast dasselbe. *B.*

D o m.

(*Baukunst.*)

Ein rundes gewölbtes Dach, das man auch eine Cupel nennt. Diesen Namen giebt man auch einer Kirche mit einem solchen Dach, oft auch andern grossen, vorzüglich Stiftskirchen, auch wenn sie kein solches Dach haben.

G.

D o m i n a n t e.

(*Musik.*)

Ist ein Ausdruck, der gegenwärtig fast allgemein für den fünften Ton einer Tonica gilt. Zum Unterschied der Dominanten der verwandten Tonarten heisst sie die tonische Dominante. In gewöhnlichen Tonstücken, die in die harte Tonart gesetzt sind, wird wegen der Analogie der Tonleitern die Harmonie von dem Grundton zuerst nach diesem Intervall geleitet, und es geschehen in selbiges die ersten förmlichen Schlüsse, die meist den ersten Theil eines Satzes ausmachen. Ehemahls nannte man die tonische Dominante *Quintam toni.* *B.*

D o p p e l o c t a v e.

(*Musik.*)

Ist dasjenige Intervall, welches eine Tonweite von zwei Octaven anzeigt. Man nennet es auch sonst *Quinzième, Quintadena* oder *Quintadecima*, und bei den Griechen, wo es ein wichtigeres Intervall war als gegenwärtig, hiess es Disdiapason. Man sehe diesen Artikel. *B.*

D o p p e l s c h l a g.

(*Musik.*)

Le doublé ist eine der vorzüglichsten Manieren oder Verzierungen, welche zu Ausführung einer Note gebraucht werden, um den Gesang lebhafter und reitzender zu machen.

chen. Auch ſcheint es faſt, daſs ihr dieſes Verdienſt von der ganzen praktiſchen Tonkünſtlerwelt einmüthig zugeſtanden werde, wenn man nach ihrem häufigen Gebrauch den Schluſs machen darf. Nach Beſchaffenheit der Umſtände erhält dieſe Manier, die durch das Zeichen ∾ ausgedrückt wird, verſchiedene Beiwörter, und dieſe werden durch folgende Merkmale beſtimmt. Der einfache Doppelſchlag hat drei kleine Noten vor der Hauptnote, von welchen dieſe in Abſicht auf Höhe und Tiefe die mittelſte iſt, und der auf dieſe Art geſchehende doppelte Anſchlag der Hauptnote gab die Veranlaſſung zu der Benennung dieſer Manier im Allgemeinen. Oft wird auf die Stufe des Haupttones noch ein kleines Nötchen vor den Doppelſchlag geſetzt, und dann heiſst er der geſchnellte Doppelſchlag, oder die Rolle. Bisweilen gehen zwei kleine Nötchen vorher, und dann iſt ſeine Benennung der geſchleifte Doppelſchlag. Endlich wird er zuweilen mit dem Pralltriller verbunden, und dann heiſst er der prallende Doppelſchlag. Die Anwendung der hier angeführten verſchiedenen Arten von Doppelſchlägen auf jeden Fall hat weit mehr Schwierigkeit als die Ausführung ſelbſt, wiewohl ſie von Singſtimmen ſelten gehörig gebracht werden, und ihre Noten immer der Hauptnote zu nahe kommen, und folglich zu enge genommen werden, das heiſst, die oberhalb der Hauptnote ſind zu tief, und die unterhalb derſelben zu hoch. Ein Fehler, der ſich durch Nachläſſigkeit im Solveggieren leicht einſchleicht, aber ſehr ſchwer auszurotten iſt. *B.*

Doriſch.

(*Muſik.*)

Die Benennung einer der fünf bei den Griechen eingeführten Haupt-Tonarten. Sie wird nach dem Plinius nächſt der Phrygiſchen und Lydiſchen für die älteſte gehalten. Wegen ihrer vermeinten Würde und ihres beſondern Einfluſſes auf ſittliche Bildung erzeigte ihr Plato die Ehre, und räumte ihr eine Stelle in ſeiner Republik ein. Die Erfindung dieſer Tonart wird dem Thamyras aus Thracien zugeeignet. Was man unter Hypodoriſch und Hyperdoriſch zu verſtehen habe, erklärt der Artikel Hypo. Die Verhältniſſe dieſer Tonart mit den übrigen, ſo wie auch die Bedeutung des Wortes Doriſch nach dem Glarean beſtimmen die Artikel Tonart und Octavengattung. *B.*

D r a m a.

(*Aesthetik.*)

Die philosophische Theorie des Schauspiels überhaupt wird man unter dem Artikel S c h a u s p i e l finden.

D r a m a in der Bedeutung eines r ü h r e n d e n Schauspiels, siehe den Artikel R ü h r e n d e s S c h a u s p i e l.

D r a m a.

(*Geschichte desselben.*)

Die Geschichte des D r a m a unter allen Europäischen Nationen zu erzählen, würde eine Ausführlichkeit erfordern, welche den Zweck und die Grenzen dieses Buches überschritte. Ich schränke mich daher auf die G r i e c h e n, R ö m e r und D e u t s c h e n ein.

Die erste Veranlassung zur dramatischen Dichtkunst ist unstreitig in dem allen, und besonders rohen, Menschen natürlichen Triebe der Nachahmung zu suchen. Aus ihm entwickelte sich zufälliger Weise bei den Griechen die Kunst eines M e n a n d e r und S o p h o k l e s. Das Volk kam an gewissen religiösen Festen, besonders zu Ehren des Bacchus, der sich um die Weinpflege vorzüglich verdient gemacht hatte, und darum als ein übermenschliches Wesen verehrt wurde, zusammen, und ergetzte sich durch Gesänge und Tänze. In diesen Liedern erhob man entweder das Andenken des Bacchus und anderer verdienter Männer, oder man spottete über Leute, denen man nicht wohlwollte. Sie wurden anfangs aus dem Stegreife gesungen, dann aber zu diesem Behufe verfertigt, und je nachdem der Charakter dieser Dichter war, machten sie Lobgesänge oder Spottlieder. Sie wetteiferten mit einander, und der Sieger erhielt einen Bock zum Preise, denn dieser wurde als ein Feind des Bacchus, weil er die Weinstöcke beschädigt, an dessen Feste geopfert. Daher der Ursprung der Benennung Tragödie (eigentlich Bocksgesang), die anfangs allen dergleichen rohen Darstellungen gemein war. So waren diese Volksspiele mit den gottesdienstlichen Uebungen verbunden.

In der 54sten Olympiade traten zwei Ikarier auf, S u s a r i o n und T h e s p i s. Anfangs waren von dem ganzen Haufen zusammen Lieder im Chore gesungen worden, nun wurden sie durch Erzählungen der Thaten und Schicksale berühmter Männer unterbrochen. Diese Erzählungen vervollkommnete T h e s p i s, stellte edlere Gegenstände aus der

der Geschichte auf, und machte förmlich von dieser Volksunterhaltung Profession, indem er eine Gesellschaft Schauspieler hielt, mit der er auf einem Wagen herum fuhr und spielte. Auch Susarion trat mit seinen Leuten auf ein Gerüst, und vermöge seines Hanges, das Lächerliche seiner Zeitgenossen zu copieren, stellte er ein Gemisch drolliger, oft schmutziger Handlungen und Gesänge vor, durfte auch darum nicht in die Stadt, sondern zog auf den Dörfern umher; daher auch einige die Benennung Komödie von *Komais*, Dörfern, andere von *komazein*, herumschwärmen, herleiten. Das Volk wurde nun immer mehr für diese Darstellung eingenommen; die Dichter, welche vorher zu den Volksfesten Dithyramben verfertiget hatten, legten sich auf die neue Gattung des Thespis, die Sänger schmutziger Lieder und Personalsatyren gaben ihren Arbeiten die Form der Darstellungen des Susarion. Von nun an schied sich das Drama, und es entstanden die Formen, aus welchen hernach Komödie und Tragödie ward.

Von der Erzählung gewisser Begebenheiten und von der Schilderung der Menschen, bis zur Darstellung derselben, dass man im Namen dieser Menschen sprach und handelte, und die Begebenheiten wirklich geschehen liess, war nur ein kleiner Schritt. Diese Versinnlichung erhöhete das Interesse und die Belustigung. Gewiss hatte man diess aus Nachahmungstrieb schon in den ältesten Volksspielen gethan. Aeschylus aber war es eigentlich, der die dramatische Form permanent machte, indem er die Personen, von welchen vorher nur erzählt worden war, handeln liess, und darum statt Einer Person, nun zwei, und mithin den Dialog einführte. Die Gesänge des Chors, welcher bisher, dem Ursprunge dieser Darstellung zu Folge, die Hauptsache gewesen war, wurden verringert; auch machte er in den Decorationen beträchtliche Verbesserungen. Sophokles machte Handlung und Dialog durch Einführung einer dritten Person lebhafter. Von den Fortschritten der Kunst unter ihm und dem Euripides sehe man diese beiden Artikel. — Mit dem Sophokles hatte die tragische Kunst ihr Ziel erreicht. Die alten Schriftsteller nennen uns noch eine grosse Anzahl gleichzeitiger, zum Theil vortreflicher, Tragiker, von deren Werken sich nichts als unbedeutende Fragmente erhalten haben. Nach dem Sophokles, von welchem sieben, und dem Euripides, von dem noch siebzehn Trauerspiele und ein satyrisches Drama übrig sind, erschien weiter kein Dichter, der ihnen hätte an die Seite gesetzt werden können. Zwar gab es noch unter dem König Ptolemäus Philadelphus

phus Tragiker, unter denen Lykophron befonders bekannt ift, aber fie entfernten fich fehr von der Natur und Wahrheit, und die tragifche Dichtkunft gerieth nach und nach mit Veränderung der politifchen Lage in gänzlichen Verfall.

Anlangend die Komödie, fo hatten, nachdem die erfte rohe Idee von Sufarion war angegeben worden, Epicharmus und Phormis in Syracus zuerft Handlungen in diefelbe gebracht, und Krates in Athen war ihnen gefolgt. Die Veränderungen in der Materie und in der Form, die fie vorher erlitt, waren felbft dem Ariftoteles unbekannt. Es entftand die fogenannte alte Komödie, deren Fabeln nicht wirkliche Begebenheiten, aber Anfpielungen darauf, fchilderten, welche mit Namen lebender Individuen bezeichnete Perfonen, weniger aber diefe Individuen felbft, als das Gefchlecht, zu dem fie gehörten, darftellte, und fich durch grofse Ausgelaffenheit und Angriffe auf Männer vom gröfsten Einfluffe, ja auf das ganze Volk auszeichnete. (Siehe den Artikel Ariftophanes.) Unter den dreiffig Tyrannen zu Athen wurde fie fehr eingefchränkt, es wurde unterfagt, Namen wirklicher Perfonen aufzuführen; die Dichter ftellten alfo theils wirkliche Menfchen unter erdichteten Namen, und wahre Begebenheiten unter einem dichten Schleier vor; theils wählten fie ihre Stoffe aus den Mythen, und parodierten diefelben. Der Chor, der in der ältern Komödie am meiften ausgelaffen war, blieb in diefer, die man nachher die mittlere nannte, weg. In der neuern Komödie (zu Alexanders Zeiten) mufste der Stoff durchaus erfunden fein, und durfte nicht einmal eine Anfpielung auf Facta enthalten: doch kamen allerdings zuweilen noch wirkliche Namen darin vor. Dennoch waren darin die Pläne beffer, die Charaktere allgemeiner, Kunft und Sittlichkeit gröfser, und aus diefer Periode wird Menander als das Mufter eines Luftfpieldichters gerühmt, welches er auch, nach den Nachahmungen des Terenz zu fchliefsen, (denn vom Originale haben fich nur Bruchftücke erhalten) in der That gewefen zu fein fcheint. — Ueber eine dritte Gattung des Griechifchen Drama, das Satyrifche Schaufpiel, fehe man einen eignen Artikel.

In der Gefchichte der Römer findet man fehr frühzeitig Volksfpiele. Als nähere Veranlaffung zu ihrem Drama werden pantomimifche, mit Mufik begleitete Spiele, welche von Hetrurifchen, zur Verföhnung der Götter nach Rom berufenen Gauklern, im Jahr Roms 391. aufgeführt worden, genannt. Diefe Spiele ahmten die jungen Römer, mit Hinzufetzung extemporierter Verfe nach, worin fie einander

ander verſpotteten; man hieſs ſie Satyren. Ueber hundert Jahre nachher verfertigte ein Grieche, Livius Andronikus, zuerſt regelmäſsigere Schauſpiele nach Griechiſchen Muſtern. Sie behielten ſtets dieſe fremde Form. Die Komiker ſtellten meiſtens Griechiſche Sitten und Fabeln auf. Terenz und Plautus, von welchen wir noch ganze Stücke beſitzen, arbeiteten ſtets nach Griechiſchen Urbildern. Im zweiten Jahrhundert nach Chriſto wurde die Römiſche Komödie durch Mimen und Pantomimen verdrängt. Nationales auf Römiſchem Boden entſtandenes Schauſpiel waren die Atellanen (dem Griechiſchen Satyrſpiele ähnlich) und die Exodien, (Nach- und Zwiſchenſpiele.) — Ihre frühern Tragödien waren gleichfalls treue Nachahmungen der Griechiſchen. Es ſcheint ihren Tragikern nicht an Kraft und Stärke, wohl aber an Geſchmack gefehlt zu haben. Unter den ſpätern wird beſonders Varius gelobt. Von allen ihren tragiſchen Werken ſind nichts als Fragmente und zehn Tragödien übrig, welche den oder die Seneca zu Verfaſſern haben.

Auch unter den neuern Völkern waren die älteſten Schauſpiele mit Religionsübungen verbunden. Man nannte ſie Myſterien, das iſt Proceſſionen, in welchen man bibliſche Geſchichten vorſtellte. Nachher kamen die Moralitäten auf, Darſtellungen moraliſchen Inhalts unter allegoriſchem Gewande, worin mehr Plan war als in den erſten. In beide waren Luſtigmacher gemiſcht. In Deutſchland findet man frühe, doch ungewiſſe Spuren von Schauſpielen. So ſchrieb eine Nonne Rhoswitha im zehnten Jahrhundert ſechs Nachahmungen des Terenz in Lateiniſcher Sprache. Im vierzehnten Jahrhundert kamen die Faſtnachtsſpiele auf, worin man mit vielen Uebertreibungen und Unſittlichkeit die niedrigſten Sitten nachahmte. Beſonders unterzogen ſich die Meiſterſänger dieſem Geſchäfte, und die Faſtnachtsſpieler machten ein wirkliches Handwerk aus, hatten Gilden und Herbergen. Nach und nach fing man an, dieſe Schauſpiele, welche vorher bloſs extemporiert wurden, aufzuſchreiben, und der Meiſterſänger, Hans Schnepperer, genannt Roſenblüt, der in Nürnberg ſpielte, und treue Nachahmungen der rohſten Natur aufſtellte, machte ſich beſonders bekannt. Hans Sachs, ein Meiſterſänger im 16ten Jahrhunderte, verfertigte an zweihundert Faſtnachtsſpiele. Die Stücke aus dieſer Periode ſind meiſtens bibliſch, und doch mit Unflätereien und Spöttereien häufig untermiſcht. Später fing man an, Schauſpiele aus der Lateiniſchen und aus neuern Sprachen zu überſetzen, man verfaſste regelmäſsigere Stücken, die Schauſpielergeſellſchaften wurden etwas

was gebildeter. Martin Opitz bildete die tragische Sprache durch seine Uebersetzung der Trojanerinnen, er und andere verfertigten Schäferdramen. In der Mitte des 17ten Jahrhunderts trat Andreas Gryphius auf, der Stoffe aus der Geschichte, freilich in sehr unvollkommener Manier, und voller Schwulst, bearbeitete. In diesen Fehler fiel sein Nachfolger Lohenstein noch mehr; er ahmte die Alten am meisten in glänzenden Tiraden nach. Unterdessen hatte man auch Stücke des Corneille und Moliere übersetzt, man führte sie auf, noch mehr aber dramatische Ungeheuer aus dem Spanischen, die man Haupt- und Staats-Actionen hiess. — Im Anfange dieses Jahrhunderts entstanden mehr Gesellschaften, unter welchen die erste bessere die Neuberische war, in der sich Koch, der Vater der deutschen komischen Schauspielkunst, bildete. Um diese Zeit stand auch Gottsched auf, der mit seinen Genossen eine Menge Uebersetzungen aus dem Französischen lieferte, welches allerdings die frühere Ausbildung originaldeutscher Dichter verhinderte. Die Schauspielergesellschaften, deren immer mehr wurden, die mit einander wetteiferten, und zum Theil vortrefliche Schauspieler hatten, und mehrere sehr gute dramatische Genies, vereinigten sich, die Deutsche Bühne mehr zu vervollkommnen. Unter jenen zeichneten sich ausser Koch, noch Bruck, Leppert, Brückner, und vor allen Eckhof, unter diesen J. E. Schlegel, Krüger, Gellert, Romanus, Weise aus. Wie sich der wahre, natürliche Ton von Eckhof herschreibt, so brachte Lessing theils durch eigne Muster, theils durch Uebersetzung des Diderotschen Theaters, theils durch kritische Schriften, die Bühne dem Ziele der Vollkommenheit näher. Die Theorie der dramatischen Dichtkunst wurde durch einige vortrefliche Journale ausgebildet, gute Uebersetzungen der bisher so vernachläſsigten Englischen Dramatiker verfertigt, worunter hauptsächlich Wielands deutscher Shakspeare gehört; die Schauspieler bemühten sich, des Namens Künstler würdig zu sein. Epoche machte Lessing durch Beispiele und Regeln, und Göthe durch seinen Götz. Unter den jetzt lebenden Dichtern, deren Werke unsre dramatische Litteratur vorzüglich auszeichnen, nenne ich nur Göthe, Klinger, Schiller, Iffland, Schröder, Engel, Gotter, Jünger; unter den Schauspielern, Schröder und Iffland, und unter den dramatischen Kritikern, Engel, Sonnenfels und Schink. *Bl.*

Draperie.

(*Bildende Künste.*)

Im engern Sinne die Bekleidung einer Figur, im weitern, jegliche Darstellung von Gewändern, Stoffen oder Zeuchen, sie mögen zur Bekleidung, zum Putz oder zur Verzierung eines Gegenstandes oder einer Scene dienen.

Die menschliche Figur ist der interessanteste und wichtigste Gegenstand aller bildenden Künste; die Nacktheit derselben würde zwar dem Künstler die meiste Gelegenheit, seine Kunst und Kenntnifs zu zeigen, und die besten Mittel zur Darstellung der physischen Handlungen und moralischen Bewegungen des Menschen gewähren; da aber Klima und Sitten es nothwendig machten, sich zu bekleiden, so mufs der Künstler aus diesen Bekleidungen selbst Mittel zu Beweisen seiner Kunst und seines Genies, und Stoffe des Ausdrucks zu machen suchen.

Alles, was der Künstler in Ansehung der Draperieen zu beobachten hat, theilet sich in folgende drei Puncte:

1) Anordnung der Falten, wovon unter dem Artikel Faltenwurf gehandelt werden wird;

2) die verschiedene Natur der Stoffe oder Zeuche, worüber wir unter dem Artikel Gewand sprechen werden; und

3) die verschiedenen Farben dieser Stoffe, worüber die Artikel Accord, Harmonie und Färbung nachzusehen sind.

Wir wollen zum Voraus in Ansehung der Anordnung der Draperieen und ihrer Falten im Allgemeinen erinnern, dafs sie den Körper bekleiden, aber nicht einwickeln müssen, dafs Ueberhäufung und Einförmigkeit, Härte und Steifheit der Falten vermieden werden müsse. Weichheit und zarte Biegungen derselben müssen die sanften Uebergänge der Glieder und Muskeln und ihr freies Spiel durchschimmern lassen. Reichthum und Mannigfaltigkeit der Falten und Stoffe bringt sehr glückliche Wirkungen hervor, und Ueberflufs verwirrt das Auge und scheint die Figur zu erdrücken, wie er fast unausbleiblich die Schönheit der menschlichen Form vernichtet.

Oft tragen einige gut angebrachte Falten zur Bestimmtheit einer Handlung bei, und einzelne fliegende Theile eines Gewandes drücken die gröfsere oder mindere Schnelligkeit einer Handlung oder die Bewegung der Luft aus.

Wir würden nun diesen Artikel schliessen, wenn wir nicht die Mittheilung der Bemerkungen, welche Mengs über

über die Draperie des Raphael machte, unsern Lesern hier schuldig zu sein glaubten.

„Dieser grosse Künstler, spricht Mengs*), befolgte in der Art die Falten des Gewandes zu werfen zuerst seinen Meister (Perugino), verbesserte sich aber durch das Studium der Werke des Massacci, noch mehr aber durch Bartolomeo de San Marco. Als er aber die Antiken sah, verliess er den Geschmack der Schule seines Meisters ganz und gar; er bediente sich der Regeln des Basreliefs, und erwarb sich dadurch einen grossen Geschmack in der Faltenwerfung. Er entdeckte, dass die Alten die Draperie nicht als eine Hauptsache, sondern bloss als ein Nebenwerk angesehen hatten, das Nackende damit zu bedecken, aber nicht zu verbergen. Sie bekleideten ihre Figuren nicht bloss mit irgend einem Stück Zeuch, sondern ihre Bekleidungen waren nothwendig und von wirklichem Nutzen, so, dass ein Gewand nicht so klein als ein Halstuch, oder so gross als eine Bettdecke, sondern der Grösse, dem Stande und den Geschäften einer jeden Figur angemessen war. Er sah, dass die Alten die grossen Falten auf grosse Theile des Körpers gelegt hatten, und nicht mit Kleinigkeiten die grossen Theile unterbrachen; und wenn sie sich ja, vermöge der Natur der Kleidung, dazu genöthiget sahen, so machten sie diese Falten so klein und so wenig erhaben, dass sie keine Hauptsache bedeuten konnten**). Daher machte Raphael seine Gewänder auch gross, nämlich ohne überflüssige Falten, mit Brüchen an den Orten der Gelenke, ohne die Figur damit zu durchschneiden. Die Form seiner Falten richtete er nach dem Nackenden, das darunter war, und wenn der Theil oder die Muskel gross war, so machte er auch grosse Massen. Wenn der Theil sich in der Verkürzung zeigte, so bedeckte er ihn mit eben so viel Falten, die aber alle ebenfalls verkürzt waren. In seinen besten Zeiten beobachtete er, dass in einem freien Gewande nur eine Seite von dem Theile des Körpers sichtbar sein muss. Jedoch hat er auch bisweilen die ganze Rundung der Theile unter freien Falten

*) Im zweiten Bande seiner hinterlassenen Werke, S. 82 der Prangeschen Uebersetzung.

**) Wir haben unter dem Artikel Basrelief die Gründe angegeben, welche den Künstler bei diesem Kunstwerke zu einem Verfahren der Art nöthigen, welches aber bei der Mahlerei ohne Nachtheil für das Kunstwerk manche Ausnahme leiden kann.

ten merkbar gemacht. Wenn das Gewand fliegend war, wenn es nichts bedeckte, so beobachtete er dabei keinesweges die Form und Gröſse des Gliedes, sondern bezeichnete es durch groſse Höhlungen und tiefe Brüche, oder durch eine Form, die mit irgend einem Gliede gar nichts Gleichförmiges hatte. Er war in seinen Draperieen nicht auf schöne und zierliche Falten bedacht, sondern bloſs auf diejenigen, die zur Bezeichnung des darunter sich befindenden Nackenden nöthig waren. Er machte ihre Formen auch eben so verschieden, als die Muskeln des Körpers, doch keine niemahls viereckig oder rund, denn die viereckige Form in den Falten ist höchst unangenehm, es sei denn, daſs sie zertheilt sei, und zwei Triangel bilde. Auf gleiche Art machte Raphael die Falten auf den hervor springenden Theilen des Körpers viel gröſser, als auf den Theilen, die sich entfernen, und auf einem verkürzten Theile legte er keine langen Falten, noch kurze Triangel auf einem langen Theile. Die groſsen Aushöhlungen und tiefen Einschnitte waren nur auf den Einbiegungen angebracht, er legte auch nicht zwei Falten von einerlei Gröſse, einerlei Form und einerlei Erhöhung neben einander. Seine fliegenden Gewänder sind bewundernswürdig schön; man sieht, daſs sie alle in ihrer Bewegung eine allgemeine Grundursache haben, nämlich die Luft. Sie sind nicht, wie seine übrigen Gewänder, gezogen und gleichsam wie durch eine Last gedrückt, sondern jede Falte ist neben der andern natürlich vertheilt und schicklich angebracht. Hier und da lieſs er auch die Ränder seiner Kleidung sehen, und kleidete seine Figuren nicht in einen bloſsen Sack. Alle Falten haben ihren Grund, es sei nun in der specifiken Schwere ihres Stoffes, oder in der Rundierung der Theile des Körpers. Bisweilen siehet man auch an ihnen, wie sie vorher gewesen, und eine andere Lage gehabt, denn er bemühete sich auch diesen einen gewissen Ausdruck zu geben. Man entdeckt an den Falten seines Gewandes, ob vor der gegenwärtig vorgestellten Handlung ein Arm oder Bein eingezogen oder verlängert gewesen, ob das eingezogene Glied ist ausgestreckt gewesen, ob es sich noch wirklich ausstreckt, oder ob es ausgestreckt gewesen und sich wieder zurück zieht und falten will. Er nahm sehr wohl in Acht, daſs, wenn die Gewänder seiner Hauptfiguren die Glieder nur halb bedeckten, sie dieselben bloſs schräg durchschneiden. Ueberhaupt muſsten die Gewänder eine dreieckige Form haben, und alle Falten, so wie das Ganze triangelmäſsig vertheilt sein. Die Ursache der dreieckigen Gestalt der Falten kommt daher, daſs jedes Gewand geneigt ist, sich locker und los zu machen.

Wenn

Wenn es alſo auf einer Seite gezwungen wird, ſich zuſammen zu ziehen, ſo faltet es ſich vermöge ſeiner eigenen Schwere auf der andern Seite wieder aus einander, und bildet dadurch Triangel.“

Ueberzeugt, daſs dieſe Bemerkungen eines Künſtlers über die Draperieen des gröſseſten, den es vielleicht je geben wird, den Künſtlern, deren vielleicht nicht viele die Mengſiſchen Werke beſitzen mögen, von groſsem Nuzzen ſein werden, trugen wir kein Bedenken, dieſelben hier einzurücken, und erwähnen nun nur noch des Zeitwortes, Drapieren, welches eine Figur mit Draperieen bedecken heiſst. *G.*

Dreiklang.

(Muſik.)

Trias harmonica, harmoniſcher Dreiklang. So nennet man in engerer Bedeutung den Accord, welcher aus einem angenommenen Grundton und deſſen Terz und Quinte beſteht. Aus dem Verhältniſs dieſer beiden letztern Intervallen zu jenem, entſtehen drei verſchiedene Arten des Dreiklanges, nämlich der groſse oder harte, der kleine oder weiche, und der verminderte. In den beiden erſtern Fällen ſind nächſt der vollkommenen Quinte die groſse und kleine Terz, im letztern Falle aber nächſt der kleinen Terz, die kleine Quinte die Merkmale der weſentlichen Unterſcheidungszeichen dieſer Accorde. Nach dem gegenwärtigen Syſtem in der Muſik qualificieren ſich nur der harte und weiche Dreiklang zu einer Tonica, in dem verminderten findet keine Modulation Statt.

Da es bei jedem Tonſtück nothwendig iſt, das Gehör ſogleich für die Tonart, in welcher es geſetzt iſt, einzunehmen, und da ſelbige einzig und allein von der Terz des zur Tonica angenommenen Dreiklanges entweder als hart oder weich beſtimmt wird, ſo iſt es unumgänglich nothwendig, daſs in den erſten Accorden ſowohl als am Schluſſe des Stücks die Terz der Tonica gehört werde.

Füglicher, und der Sache unbeſchadet kann bei ſchwacher Begleitung die Quinte wegbleiben. Mit der Verwechſelung des harmoniſchen Dreiklanges verhält es ſich wie mit der des Accordes der weſentlichen Septime, doch mit dem Unterſchiede, daſs bei der Septime drei Verwechſelungen, beim Dreiklange aber nur zwei Statt finden. In dieſem Fall entſtehet bei der erſten Verwechſe-

lung, wenn nämlich der Bass in die Terz tritt, der Accord der Sexte, in zweiten, wenn dieses im die Quinte geschieht, der Quart-Sexten-Accord. Es liegt in jeder natürlichen Tonleiter, sowohl in der harten als weichen, ein verminderter Dreiklang. In der harten liegt er auf der siebenten, und in der weichen auf der zweiten Stufe. Ein Umstand, welcher die Töne dieser Stufen gegen den Grundton in ein so entferntes Verhältniss setzt, dass ohne eine vorher gegangene und absichtlich geordnete Modulation, nach welcher jedoch die kleine Quinte zur vollkommenen gemacht werden muss, in gewöhnlichen Tonstükken selten in selbige übergegangen wird, da sie doch ihrer natürlichen Lage nach dem Grundton eben so nahe zu liegen scheinen, als die übrigen fünf in dem erstern Grade der Verwandschaft mit ihm stehenden Töne seiner Tonleiter.

Die Dreiklänge haben ausser den oben angeführten Benennungen noch folgende: Der harte heisst *Trias perfecta*, der weiche *imperfecta*, der verminderte *dissonans*. Auch sind für die Intervallen der Dreiklänge folgende Benennungen angenommen, *Sonus infimus* zeigt den Grundton, *Sonus medius* dessen Terz, und *Sonus summus* oder *exclusus* die Quinte an. Die so genannten anomalischen Dreiklänge, (die daher entstehen, wenn z. B. der Terz des verminderten oder der Quinte des harten Dreiklanges ein ♯ vorgesetzt wird, sind billig zu übergehen, da sie eine Menge von Abtheilungen veranlassen, die im geringsten nicht anwendbar sind, das Wesentliche des Dreiklanges aufheben, und die veränderten Intervallen derselben am Ende immer nur als Leittöne oder Vorhalter zu betrachten sind. *B.*

Dreischlitz.

(*Baukunst.*)

Triglyphe — ist eine Verzierung des Frieses der Dorischen Gebälke, und wird wegen der drei prismatischen Schlitze mit diesem Namen belegt, deren zwei ganze in der Mitte, und an jeder Ecke ein halber sich befinden. Nach Vitruvs Bericht haben sie ihren Ursprung den Köpfen der Balken zu danken, die auf den Unterbalken lagen, und bekamen desswegen die Schlitze, damit das Wasser leichter an den Balkenköpfen herablaufen könne, welche Absicht die unter den Dreischlitzen befindlichen Tropfen deutlich genug beweisen.

Die

Die Dreischlitze, die ein längliches auf der kleinen Seite stehendes Viereck bilden, werden in gleichen Entfernungen von einander über den Säulen und in der Mitte derselben angebracht; die zwischen den Dreischlitzen befindlichen viereckigen Felder werden Metopen genennt. Man sehe die Artikel Fries und Gebälke.

G.

Dreistimmig.

(*Musik.*)

Heisst ein Tonstück oder ein einzelner Satz, wenn dessen harmonische Tonfolge in drei Stimmen verlegt ist, und dessen Partitur folglich aus drei Systemen besteht. Wären daher diese drei Stimmen schon doppelt und vielfach besetzt, das heisst, brächten selbige eine grössere Anzahl Sänger und Instrumentalisten in Ausführung, so würde das Tonstück demohngeachtet sein Beiwort Dreistimmig behalten. Der dreistimmige Satz erfordert in so fern einige eigenthümliche Rücksichten, weil er ohne die strengste Uebersicht der Intervallen, welche sowohl in consonierenden als dissonierenden Accorden wesentlich und unwesentlich sind, leicht unrein und fehlerhaft werden kann. Denn da in einem Accorde von Einer oder mehrern Dissonanzen hier jederzeit Intervalle wegbleiben müssen, so fragt sichs, welche in dem und jenem Falle in Rücksicht auf die nächste Tonfolge, beibehalten oder weggelassen werden können? Ein Fall der nebst ähnlichen andern in mehrstimmigen Tonstücken weit leichter zu berichtigen ist. Nicht immer erhält ein dreistimmiges Tonstück, wenn es auch gleich alle die am Anfange dieses Artikels angeführten Kennzeichen hat, wie man doch mit Recht vermuthen könnte, die Benennung eines Trio. Es verhält sich zuweilen hier wie mit einem Solo, welches ohngeachtet einer begleitenden Bassstimme, die es doch eigentlich zum Duett machen müsste, gleichwohl ein Solo heisst. Man sehe die Artikel Trio und Terzett. *B.*

Drucker.

(*Mahlerei.*)

Das Licht beleuchtet diejenigen Theile eines Gegenstandes am meisten, welche am meisten hervorragen; die Natur mahlet uns durch diese Erscheinung das Hervorragen solcher einzelnen Theile, durch einen mehr oder wenigen

niger hellen Punct, durch welchen die desselben ermangelnden Theile gleichsam zurück gedrückt werden. Die Kunst ahmt diese Erscheinung dadurch nach, dafs sie denjenigen Theilen eines Gegenstandes, welche sie vor den übrigen hervor heben will, mit einem vollen Pinsel einen scharfen, lichten Fleck aufsetzet, welchen man in der Sprache derselben einen Drucker nennt.

Ein entfernter Gegenstand zeiget sich dem Auge des Betrachters einfärbig und eintönig, ohne Lichter und ohne Schatten, und folglich in flacher Form; je näher er zu ihm hinan tritt, je mehr siehet er vorzüglich helle und dunkle Theile, welche ein Bild von der wahren Form desselben erwecken, und die Erhabenheiten und Vertiefungen desselben mahlen.

In Werken der Mahlerei, deren Gegenstände auf verschiedene Flächen gestellet sind, gelingt dem Künstler, selbst bei der genausten Beobachtung der Perspective und der Verschiesung der Farben, oft die Haltung nicht, bis er endlich durch einen glücklich angebrachten, kühnen Drukker das Einverständnifs herstellt, und durch denselben die Wirkung der Localfarben bestimmt. *G.*

Ductus,

(*Musik.*)

Agoge. Hierdurch wurde in der Melopoeie der Griechen eine stufenweise auf einander folgende Reihe von Tönen angezeigt, und diese war aufsteigend (*ductus rectus*) wie c d e f; absteigend (*ductus revertens*) wie f e d c, und beides zugleich (*ductus circumcurrens*) wie c d e f e d c. Man sehe den Artikel Melopoeie. *B.*

Duett.

(*Musik.*)

Duo heifst ein Tonstück, welches auffer zwei verschiedenen Hauptstimmen, entweder gar keine, oder Eine, auch mehrere begleitende Bafs- und Mittel-Stimmen hat. Im erstern Fall heiffen solche Duetten auch Bicinien. Diese Benennung kömmt aber selten vor, wenigstens nicht bei Duetten von einigem Belang, sondern wird nur noch kleinen Tonstücken von einfachem Gehalt mit Terz- und Sextengängen beigelegt, obgleich eigentlich der zweistimmige Satz in der Musik der Bicinien-Satz (*Bicinium*) genannt

nannt wird. Die zweite Art von Duetten ist diejenige, welche aus Opern und Kirchenstücken, Cantaten u. s. w. genugsam bekannt ist. Die Bearbeitung derselben, sollen beide Stimmen concertierend, und die Begleitung ihnen angemessen sein, setzt eben so viel Geschmack als harmonische Kenntnisse voraus. Denn da der Reitz eines Duetts dadurch besonders erhöhet wird, dass der Hauptgesang, oder gewisse Sätze nicht immer Einer und derselben Stimme zugetheilt sind, sondern dass die Melodie bald in die tiefere bald in die höhere Stimme mit Begleitung anderer Intervallen verlegt wird; so ist gründliche Kenntniss der Harmonie und der Regeln des doppelten Contrapuncts hier um so unentbehrlicher, da bei zwei Stimmen jede uneigentliche Gegeneinanderstellung der Intervalle weit merklicher ist, als wenn selbige durch den Zutritt mehrerer Stimmen gedeckt werden kann. In Beziehung auf die Sänger ist es bei der Ausführung eines Duetts durchaus nothwendig, dass sich beide in ihrem Vortrag und in ihren Manieren kennen, und sich wechselseitig genau nach einander richten, wenn sie dem Componisten oder einem geübten Zuhörer ein Duett zu Danke singen wollen. Denn jeder Sänger hat, wo nicht seine eigenen Manieren, doch gewiss sein Eigenthümliches, selbige vorzutragen, welcher Unterschied durch zufällige Umstände, durch Organ, Temperament, Vermögen sich auszudrücken u. s. w. bestimmt wird. Wie es daher beim Schauspiel, wenn zwei Actörs aus verschiedenen Ländern, und von verschiedenen Bühnen, eine ernsthafte Scene vortragen, und sich jeder in der Mundart seines Landes ausdrückt, einen äusserst seltsamen und widrigen Contrast verursacht, eben so würde sichs verhalten, wenn zwei Sänger ein Duett mit einander sängen, deren einer z. B. aus der Italiänischen, der andere aus der Französischen Schule käme. *B.*

Duodecime.

(Musik.)

Heisst dasjenige Intervall, welches aus elf auf einander folgenden Tonstufen besteht, das heisst, aus zwölf diatonischen Tönen, die beiden äussersten mitgerechnet. Die Duodecime ist also vom Grundton aus gezählt, die Octave der Quinte, oder die Quinte der Octave. Iede schwingende Saite lässt nächst dem Hauptton die Duodecime mehr als die Quinte hören, denn die Decime entsteht durch den Aliquoten-Theil der ganzen Saite, welcher ein Drittel ist, da hingegen die zwei Drittel, welche die Quinte ge-

 ben,

ben, kein aliquoter Theil der nämlichen Saite ſind, das heiſst, kein ſolcher Theil, welcher eigentlich ganz in ihr enthalten wäre. Da die Duodecime im doppelten Contrapunct nicht anders, denn als eine um eine Octave erhöhte Quinte zu betrachten iſt, ſo hat man ſie auch in ſelbigem im eigentlichen Verſtande nur als eine ſolche zu betrachten, und ihre Behandlung darnach einzurichten.

B.

Dur.

(Muſik.)

Iſt die Benennung für denjenigen Accord, deſſen Grundton mit einer groſsen Terz, und einer vollkommenen Quinte begleitet iſt, und welcher auch ſonſt der harte oder der vollkommene Dreiklang genannt wird. Bekanntlich giebt es in der heutigen Muſik nur zwei Tonarten, in welchen Tonſtücke können geſetzt werden. Beide gründen ſich auf die Tonleitern des zum Grundton angenommenen Dreiklanges. Da dieſes nun entweder der harte oder der weiche Dreiklang ſein kann, ſo hat man ebenfalls in dieſer Rückſicht zu Bezeichnung der beiden Tonarten für jenen erſtern Fall den Ausdruck Dur, für den zweiten den von Moll faſt durchgängig angenommen. Daſs ein Tonſtück in dieſe oder jene Tonart geſetzt ſei, bedarf, wie doch gleichwohl manchmal durch *minore* und *maggiore* angedeutet wird, keiner beſondern Anzeige, weil ſich dieſes von zwei Seiten von ſelbſt ergiebt. Erſtens durch die Vorzeichnung, die jeder Tonart eigen iſt, und zweitens, durch den erſten Accord bei der Ausführung des Tonſtükkes ſelbſt, durch welchen nämlich den Regeln nach, die in ſelbigem herrſchende Haupttonart oder die Tonica beſtimmt muſs angegeben werden, da folglich die Terz, als das weſentlichſte Intervall, entweder als klein oder als groſs mit vorkömmt, und hierin ſogleich entſcheidet. Man kann freilich in jenem Falle, nämlich in Rückſicht der Vorzeichnung, mit unter etwas fehl greifen, da jede Vorzeichnung auf zwei Tonarten paſst, die um eine kleine Terz von einander liegen, und deren untere Moll, und deren obere Dur iſt, allein beim erſten Blick auf die Harmonie des Schluſſes oder des Anfanges, löſen ſich alle Zweifel von ſelbſt.

Bei Bezifferung im Generalbaſs wird der Accord von Dur, oder der harte Dreiklang, auf verſchiedene Art angekündiget, entweder durch ein ♯ allein, welches die groſse Terz vorſtellen ſoll, oder durch eine 3 hinter einem ♯, oder

oder durch ein ♮ hinter einer 8, oder auch endlich durch eine 3 allein. In welchem letztern Fall aber muſs vorausgeſetzt werden können, daſs die Terz in der Tonleiter der Tonica als groſs ſich befinde. In Tonarten, die zur Vorzeichnung ein oder mehrere ♭ haben, thut für den gegenwärtigen Fall ein ♮ eben die Wirkung als ein ♯, angenommen, jenes deutet auf eines der durch die Vorzeichnung um einen halben Ton erniedrigten Intervalle. Die Anwendung von Dur und Moll auf alle Töne haben wir, nach Marburg, einem Franzöſiſchen Tonſetzer aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts zu verdanken; denn bekanntlich konnte man vor Einführung derſelben, vermöge des Eigenthümlichen der von Glarean in gewiſſer Aehnlichkeit mit den Griechiſchen Octavengattungen angenommenen Tonarten, nur die Joniſche oder c als dur, ſo wie die Aeoliſche a als moll betrachten, und eine Ausdehnung dieſes Falles auf alle übrigen Töne, war allerdings eine wichtige Erſcheinung in der Muſik. *B.*

Durchgang.

(Muſik.)

Tranſitus heiſst in der Muſik die Verbindung zweier von einander entfernter Haupttöne durch mittlere, um den Uebergang von dem einen zu dem andern bei der Ausführung annehmlicher zu machen. Dieſe mittleren Töne heiſſen durchgehende Töne, ſo wie die Noten, welche ſie bezeichnen, durchgehende Noten heiſſen. Sie ſind meiſt als ausgeſchriebene Manieren zu betrachten, und ſtehen im Gegenſatz mit denen, welche in einem bezifferten Baſs angegeben werden, und als Hauptnoten, oder weſentliche Accorde bekannt ſind. In Beziehung auf die Taktzeit, auf welche durchgehende Noten fallen, findet Folgendes Statt. Fallen die durchgehenden Noten auf die gute Taktzeit oder in Theſis, ſo ſagt man, ſie ſtehen im unregelmäſsigen Durchgang (*tranſitu irregulari*), fallen ſie auf die ſchlechte Taktzeit oder in Arſis, ſo ſtehen ſie im regelmäſsigen Durchgang (*tranſitu regulari*). Fallen aber die durchgehenden Noten bald auf den Niederſchlag, bald auf den Aufſchlag, oder bald auf die gute und ſchlechte Taktzeit, ſo entſtehet der vermiſchte Durchgang (*tranſitus mixtus*). Der rechte Gebrauch durchgehender Noten kann ſicher ſehr viel beitragen, einem Geſange Reitz und Charakter zu geben, daher die Anwendung derſelben eigene Vorſicht und Beherzigung verdient.

 So

So würde man z. B. bei derjenigen Gattung von Tonstükken, deren Gegenstand eine sanfte, zärtliche Leidenschaft ist, vorzüglich Rücksicht zu nehmen haben, dafs die Art der durchgehenden Noten nicht zu schnell abwechsele, oder dafs selbige, welches in *transitu mixto* der Fall ist, nicht bald im Niederschlag, bald im Aufschlag vorkommen. Hierdurch würde der Gesang das Fliessende verlieren, und dagegen rauh und stolpernd werden, welches hier offenbar Fehler, bei Schilderung wilder Charakterzüge vielleicht aber Verdienst wäre. Man kann der Harmonie ein sehr widriges Colorit geben, wenn man in Rücksicht der Anwendung durchgehender Noten gewisse Schranken überschreitet, die aus der vorgesetzten Bewegung und andern Umständen zu berichtigen sind. Dem Sänger oder ausübenden Tonkünstler, dem überhaupt in mehr als Einer Rücksicht, Kenntnifs der Harmonie nothwendig ist, wird sie fast nirgends so unentbehrlich als hier, denn wenn er ohne die Fähigkeit, einen Maafsstab nach den Signaturen der Bafsnoten oder dem Zusammenhange der Harmonie nehmen zu können, eine Tonfolge mit durchgehenden Noten auszieren will, so ist er bei jedem etwas fremden Gange des Componisten in Gefahr, durch unregelmäfsige Schritte und Mifsklänge dem Gesang in Beziehung auf Harmonie zu schaden, das Ganze zu verderben, und eine sehr auffallende Blöfse bei Kennern zu verrathen. *B.*

Durchschnitt.

(*Baukunst.*)

Die Zeichnung eines Gebäudes, auf welcher dasselbe so dargestellet ist, als ob es von oben bis unten in der Mitte durchschnitten, und die vordere Hälfte ganz weggenommen wäre.

Man macht solche Zeichnungen aus der Absicht, um diejenigen Theile eines Gebäudes darzustellen, welche weder auf dem Grundrisse noch auf dem Aufrisse deutlich angegeben werden können, damit der Baumeister das Gebäude in allen seinen einzelnen Theilen nach dem Willen des Bauherrn aufführen könne. Diese Durchschnitte haben für den Zeichner die meiste Schwierigkeit. *G.*

Durchsicht.

(*Schöne Gartenkunst.*)

Eine Durchsicht ist von einer Aussicht darin unterschieden, dafs diese oft ganze Gegenden und Landschaf-

schaften, jene hingegen nur einen einzigen fixierten Punct dem Betrachter darbiethet. Bei der Aussicht ist des Künstlers Zweck, die ausserhalb seines Kunstwerkes gelegenen Gegenstände, bei der Durchsicht hingegen nicht sowohl den Gegenstand, auf welchen die Oeffnung führt, als vielmehr die in der Oeffnung selbst enthaltenen Gegenstände zu zeigen. Und da der Gartenkünstler seine Durchsichten dadurch hervor bringt, dass er in unregelmässigen oder vielmehr unsichtbar-regelmässigen Gängen seine Baumpflanzungen unterbricht, so verweisen wir, in Rücksicht der hervor zu bringenden Wirkungen dieser Durchsichten, auf das, was wir unter dem Artikel Allee erinnert haben. *G.*

Durchzeichnen.

Die Umrisse einer Zeichnung mechanisch auf einen andern Grund übertragen.

Am besten bedienet man sich dazu des in England verfertigten durchsichtigen Oelpapieres, welches man mit Wachs auf die Zeichnung befestiget, und so mit einem feinen Bleistift die durchschimmernden Umrisse nachzeichnet. Vorzüglich gewinnt der Kupferstecher durch diese Methode; denn zeichnet er seine Umrisse nach der ehemaligen Art durch — man bestrich sonst die Rückseite der Zeichnung mit Rothstein oder Bleistift, befestigte sie auf die Kupfertafel, und zeichnete unmittelbar auf sie mit einem stumpfen Stifte durch — so erscheinen die Gegenstände auf den Abdrücken seiner Platte verkehrt, so schreiben z. B. seine Figuren mit der linken Hand.

Zeichnet er aber seine Originale vermittelst des Oelpapieres durch, legt diese Durchzeichnung umgekehrt auf ein anderes, mit Rothstein oder Bleistift bestrichenes Papier, und befestiget beide so auf die Platte, dass die gefärbte Seite auf das gegründete Kupfer zu liegen kommt, so zeigen sich die Figuren auf den Abdrücken von derselben Seite, wie auf der Originalzeichnung.

Um gut durchzuzeichnen, muss man so viel Kenntniss der Kunst und so viel Fertigkeit besitzen, dass man auch ohne diese Operation die Zeichnung überzutragen vermögend ist. Wer selbst nicht zeichnet, und zwar nicht in einem gewissen Grade gut zeichnet, der wird selbst nach dem besten Original keine andere, als eine schlechte Copie zu liefern im Stande sein, welches bei Personen, die

Kennt-

Kenntnifs von der Kunft haben, keinem Zweifel unterworfen ift. *G.*

D ü r f t i g.

(*Bildende Künfte.*)

Das Wort dürftig wird auf mehrere Theile der Kunft angewendet: die Zeichnung ift dürftig, wenn die kleinen und kleinlichen Formen der Natur, das was der Franzofe *Pauvretés* nennt, nachgebildet find, anftatt dafs der Künftler blofs die grofsen, edeln Formen auffaffen mufs. Die Zufammenfetzung ift dürftig, wenn fie dem Reichthum nicht entfpricht, den der Stoff darboth. Die Ausführung ift dürftig, wenn der Künftler mit einem trocknen und fchüchternen Pinfel arbeitete. Die Manier oder Behandlung ift dürftig, wenn fie klein, kalt und geleckt ift. *G.*

Staatliche Bibliothek Bamberg

Alphabetiſches Verzeichniſs
der
Bildner der Griechen.

Von der 168ſten bis zur 188ſten Seite.

Die dem Namen beigeſetzte Zahl bezeichnet den Platz, den der Künſtler in dem chronologiſchen Verzeichniſſe der Griechiſchen Bildner einnimmt.

Die mit einem * bezeichneten Künſtler werden unter der angeführten Numer bloſs erwähnt.

A.

Ageladas 27.
Ageſander 87.
Agorakritus 45.
Alkamenes 44.
Alypus 60.
Anaxagoras 36.
Angelion 11.
Anthermus * 8.
Antiphanes 55.
Apelles 41.
Apollodorus 78.
Apollonius 90.
Arceſilaus 93.
Ariſtokles * 22.
Ariſtomenes 37.
Ariſtonous 52.
Athenis 16.
Athenodorus *von Klitor* 53.
Athenodorus *aus Rhodos* 87.

B.

Bathykles 18.
Bedas 80.
Bryaxis 69.
Bupalus 16.

C.

Cephiſſodorus, Cephiſſodotus, Cephiſodotus 65.
Chares 82.

D.

Daedalus *von Athen* 1.
Daedalus *von Sicyon* 9.
Dahippus 80.
Damias 57.
Damophon 91.
Demeas 25.
Dibutades 6.
Dinomenes 63.
Dionyſius *von Argos* 33.
Dionyſius *aus Attika* 73.
Dipoenus 10.
Dontas 14.
Doryklidas 13.

E.

Eladas 38.
Epeus 3.
Euchir 7.
Euphranor 67.
Euthykrates 79.
Eutychides 81.

G.

Glaukus 34.
Glykon 88.

H.

Hegias 31.
Heliodorus 92.

Iphi-

I.

Iphikrates, *auch* Tiſikrates *genannt* 26.

K.

Kalamis 24.
Kallikrates * 43.
Kallimachus 19.
Kalliteles 32.
Kallon 21.
Kanachus 22.
Kantharus 86.
Kolotes 46.
Kteſilas *oder* Kteſilaus 61.

L.

Laphaes 20.
Learchus 12.
Leochares 71.
Lyſippus 75.
Lyſiſtratus 76.

M.

Malas 8.
Medon 13.
Menaechmus 23.
Menedorus * 64.
Meneſtratus 49.
Micciades * 8.
Myrmecides 43.
Myron 28.
Mys * 39.

N.

Naucydes 62.
Nikodamus 35.

O.

Onatas 30.

P.

Pamphilus 66.
Paſiteles 94.
Patokles 58.
Perillus *oder* Perilaus 17.
Phidias 39.
Piſon 56.
Piſton 84.
Polydorus 87.
Polykles 73.
Polykletus *von Argos* 47.
Polykletus *von Sicyon* 29.
Praxiteles 64.
Pythagóras 50.
Pythis 72.

R.

Rhoekus 4.

S.

Scyllis 10.
Silanion 78.
Simon 33.
Skopas 68.
Smilis 2.
Soidas 23.
Sokrates *von Theben* 37.
Sokrates *der Philoſoph* 48.
Sthenis 77.
Stipax 42.
Straton 89.
Strongylion * 64.

T.

Tauriskus 90.
Tektaeus 11.
Telekles 5.
Telephanes 74.
Theodorus 5.
Theokles 15.
Theokosmus 40. 54.
Thraſymedes 51.
Timarchides 73.
Timotheus 70.
Tiſander 59.
Tiſikrates 26. 83.

X.

Xenokrates 85.
Xenophilus 89.

Z.

Zenodorus 95.

Al-

Alphabetisches Verzeichniss der Bildner der Neuern.

Von der 191sten bis zur 207ten Seite.

Diejenigen Künstler, bei deren Namen keine Zahl steht, befinden sich ganz am Schlusse des Artikels.

A.

Adam, *C. B.*
Adam, *Lamb. Sigisb.* 39.
Adam, *Nicol. Seb.* 42.
Algardi, *Alex.* 19.
Anguier, *Franz* 20.

B.

Bandinelli, *Baccio* 8.
Bernini, *J. Laur.* 18.
Bogaert, *Mart. van den* 27.
Bouchardon, *Edmund* 38.

C.

Collot, *Demois.*
Coustou, *Nicol.* 31.
Coustou, *W.* 36.
Coustou, *W.* 44.
Coysevox, *Anton* 28.

D.

Donato *oder* Donatello 1.
Dunker.
Dümont, *Franz* 37.
Dürer, *Albrecht* 45.

F.

Falconet.
Il Fiamingo 17.

G.

Girardon, *Franz* 25.
Goujon, *J.* 10.
Gros, *Peter le* 30.
Guillain, *Simon* 15.

I.

Johann *von Bologna* 13.

K.

Kern, *Leonhard* 46.

L.

Lemoyne, *J. Bapt.* 40.
Lérambert, *L.* 22.
Leygebe, *Gottfr.* 47.
Lorrain, *Robert le* 34.

M.

Marsy, *Casp. und Balth.* 24.
Michel Angelo Buonarotti 6.

O.

Oeser.
Osner.

P.

Pautre, *Peter le* 33.
Permoser, *Balth.* 50.
Pigalle, *J. Bapt.* 43.
Pilon, *Germain* 12.
Pisano *oder* Pisanello, *Andr.* 3.
Porta, *W. della* 11.
Püget, *Pet. Paul* 23.

Q.

Q.

Quésnoy, *Franz du* 17.

R.

Rauchmüller 48.
Rossi, *Angelo* 35.
Rossi, *Properzia* 9.
Rusconi, *Camill* 32.
Rustici, *J. F.* 5.

S.

Sarrasin, *Simon* 16.
Schlüter, *Andr. von* 49.
Simon 2.
Slodz, *Ren. Mich.* 41.
Slodz, *Sebast.* 29.
Stahlmeier.

T.

Tacca, *Peter* 14.
Tatti, *Jacob* 7.
Theodon, *J.* 21.
Tubi, *J. Bapt.* 26.

V.

Verrocchio, *Andr.* 4.

Z.

Zwenkhof.

Einige Verbefferungen und Berichtigungen.

S. 13. Z. 12. v. u. ftatt Compofition lies Zufammenfetzung.
— 55. — 12. — — fehlt nach dem Worte Kunft das Wort ausmacht.
— 81. letzte Zeile ftatt Ausführung l. Ausarbeitung.
— 82. Z. 20. — Ausführung l. Ausbildung.
— 128. — 9. v. u. — Waren l. Wren.
— 140. — 10. — — follte das Wort Coloffalifch mit dem K gefchrieben fein.
— 141. — 16. — — fetze man vor vorzüglich das Wort welche.
— 146. — 7. — — ftatt Gefchmeidigkeit lies Gefchwindigkeit.
Die S. 152. angeführte Abhandlung über die Wachsbildnerei hat nicht Junker, fondern Engelfchall zum Verfaffer.
S. 154. Z. 2. v. u. ftatt dem liefs der.
Der S. 174. unter N. 40. und S. 178. unter N. 54. erwähnte Bildner Theokosmus ift Ein und derfelbe Künftler, und nur durch ein Verfehen zu zwei verfchiedenen Männern gemacht worden.
— 255. — 10. v. u. — je zuweilen lies ja zuweilen.
— 256. — 20. 21. — nie verdorbenes lies unverdorbenes.
— 257. — 2. — erforderte, l. forderten.
— 273. — 22. — in Opern lies wie Opern.
S. 281. Z. 4. foll das Wort hat vor in diefem Sinne ftehen.
Das S. 294. angeführte Deckengemählde des Correggio in der Cathedralkirche zu Parma, welches die Erhöhung der Maria vorftellt, und S. 134. ff. des dritten Bandes der Mengfifchen Werke befchrieben fteht, ift jetzt fo verräuchert und verdorben, dafs man kaum noch erkennt, wie vortrefflich es ift.

Einige Verbesserungen und Berichtigungen.

S. 11. Z. [illegible] Composition der Zusammensetzung.
— [illegible] Kunst des Wortes [illegible]
— [illegible] arbeitens.
— [illegible] Entwerfens.
— [illegible]
— [illegible] wörtlich das Wort [illegible]
— 146. [illegible] Gottesmittheit lies Gottesheit.
— [illegible] die Wirklichkeit [illegible]
[illegible]
[illegible] B. 52. erwähnte [illegible]
[illegible] lies zuweilen.
[illegible]
[illegible] erste [illegible] Stimme [illegible]
[illegible]

Staatliche Bibliothek Bamberg

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Kurzgefaßtes Handwörterbuch über die schönen Künste

Leipzig 1794

Bamberg, Staatsbibliothek -- JH.L.art.o.1-a
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11711511-4
VD18 14476827-001